لغتنا العربية إلى أين؟

أ.د. عبدالعزيز المقالح - اليمن

هل التدهور الذي تعاني منه اللغة العربية انعكاس للتدهور الذي تعاني منه الأمة، أم أن تدهور الأمة انعكاس لما تعاني منه اللغة من تدن وإهمال؟ سؤال كبير وصعب تردد كثيراً، وما يزال يتردد في الأوساط الأدبية والعلمية حتى الآن. ولا فرق جوهريًّا بين أن يكون تدهور اللغة ناتجاً عن تدهور الأمة أو أن تدهور الأمة يأتي نتاجاً لتدهور اللغة، فالظاهرة اللافتة والجديرة بالحوار والمواجهة أن كلًّا من الأمة واللغة يعانيان من تدنٍ واضح. ولا يختلف الأمر كثيراً حتى عند أولئك الذين يرون أن اللغة -أيٍّ لغة- ليست سوى وسيلة اتصال لا علاقة لها بصنع حضارة أمة أو ثقافتها، أو تكوين عقليات أبنائها، علماً بأن هؤلاء لا يدركون أن اللغة هي لسان حال الأمة في حالتي صعودها وهبوطها. ويمكن العثور على الدليل لذلك عند تلك السنوات التي استشرفت بداية النهوض العربي الحديث في كل من مصر والشام، وكيف أن اللغة كانت وسيلة إحياء وانبعاث وتقدم وانطلاق نحو حياة جديدة.

ويلاحظ المتابع -في هذا الصدد- أنه ومنذ بدأت اللغة العربية بعد تلك الصحوة الإحيائية في الانحدار، وبعد أن بدأت أفئدة الصفوة من أبناء الأمة تتجه نحو دراسة اللغات الأخرى بوصفها وسيلة وصول إلى الأعمال المرموقة، حدث أن أضاع العرب بوصلة النهوض الحقيقي، وبدأت

أحلامهم تذوي شيئاً فشيئاً وتأخذ -في أحسن الأحوال- أبعاداً إقليمية ضيقة ومحصورة لا تساعد على صناعة نهوض كبير وشامل في حجمه ومساحته، وتبعاً لذلك، بدأت المرافق الحديثة في كل الأقطار العربية - دون استثناء- تتكلم اللغات الأجنبية وتتعامل بها، وأخذت اللغة العربية في الانحسار والانزواء تدريجيًّا لتعود إلى المساجد والمدارس التقليدية ومنابر الإعلام، وخسرت الأمة بذلك نفسها، أو كادت، وصار كثير من المتنفذين العرب يشككون في أهمية لغتهم وما تمتلكه من مؤهلات وقدرات على استيعاب أدق تفاصيل التقدم العلمي والمعرفي، واستعدادها إلى أن تتحول في وقت قصير إلى لغة عالمية، لها مكانتها وللناطقين بها أهميتهم ومكانتهم أيضاً.

ولا أشك في أن الحاقدين والخائفين من تطور الأمة قد نجحوا بنسبة عالية في اختراق العقل العربي وتهميشه من خلال دفعه بطرق مباشرة وغير مباشرة لكي يتخلى تدريجيًّا عن لغته الأم، ويبدأ النظر إليها بوصفها عائقاً للتطور وعدم الوصول إلى عمل يليق بالحاضر والمستقبل، وكانت مواجهة هذا العدوان على اللغة العربية قد بدأت منذ بداية القرن العشرين، وتعمّقت بإنشاء مجامع اللغة العربية في عدد من الأقطار العربية، منها مصر وسوريا والعراق، لكن محاولات المقاومة هذه بما فيها إنشاء المجامع اللغوية لم تسفر عن شيء مهم، ولم تجد الصدى المطلوب رسميًّا، كما أنها لم تتمكن من العبور إلى أوساط الشعب، فظلت كالأنشطة السياسية والثقافية نخبوية ومحصورة في نطاق ضيق، لا يتجاوز المنشغلين بها والقائمين على أمورها.

ومع الاعتراف الكامل والتام الذي يبديه المتخصصون في علم اللغات من أن اللغة العربية في مقدمة اللغات الحية، القادرة على استيعاب المعارف الحديثة وهضمها بسهولة ويسر؛ فإن نظرة بعض المتنفذين في الوطن العربي لم تتغير، يضاف إلى ذلك ما تأكد بالأفعال لا بالأقوال

من أن أصعب اللغات لا تحول دون تطور الأمم وتقدمها؛ إذا وجدت شعباً يعتز بها ويعدها من أساسيات هويته، والمصدر الأول في موروثه الروحي والفكري والأدبي. وهناك بين أساتذة اللغات ما يشبه الإجماع على أن اللغة الصينية تصنف كواحدة من أصعب اللغات في العالم، إلاّ أن ذلك لم يمنع شعبها من استيعاب وسائل التعبير الأحدث وإثبات الوجود، كما لم تقف تلك الصعوبة حائلاً بين الصينيين والاعتزاز بلغتهم وتاريخها الطويل، وما تزال حروفها المتشابكة هي السائدة في الكتابة على مستوى الحياة العامة والخاصة، وما يزالون يزيّنون بها منتجاتهم الصناعية التي صارت تجتاح العالم وتأخذ مكان الصدارة في أغلب الأسواق.

وكثيراً ما نسمع ونقرأ في أقطارنا العربية عن صعوبة قواعد اللغة العربية، وأن تلك الصعوبة تحول دون إتقانها، وهي أقوال خادعة، لا تخضع للمنطق ولا للتجربة العملية؛ فالنحو العربي في مستواه الوظيفي خاصة أكثر سهولة ويسراً من القواعد النحوية في اللغات الأخرى بما فيها الإنجليزية والفرنسية، لكن مشكلة لغتنا أن الأساليب الفجّة في طريقة تدريسها هي التي خلقت وهم الصعوبة وحوّلته في أذهان البعض إلى حقيقة لا يمكن إنكارها. كما أن تدريس هذه القواعد للتلاميذ تتم في وقت مبكر، وبالطريقة الفجة نفسها؛ مما يوجِد حالة من النفور وعدم التجاذب. وما يؤسف له كذلك أن أكثر المدرسين لمادة النحو في أغلب المدارس العربية من ذوي المعارف المحدودة، وفاقد الشيء لا يعطيه. ومن الذكريات التي مازلت أحتفظ بها عن أول درس في النحو، وكان ذلك في الصف السادس الابتدائي، كيف أن المدرس الفاضل بدأ معنا الدرس التطبيقي بمثال من القرآن الكريم وهو البسملة (بسم الله الرحمن الرحيم).

كان الجهد الذي بذله ذلك المدرس ضائعاً؛ فقد بدأ حديثه إلينا بالقول: إن حرف الجر، وهو (الباء) الذي يتقدم البسملة، هو من الحروف التي تجر ما بعدها، دون أن نكون قد عرفنا معنى الجر، وأنه الكسر الظاهر في أواخر الكلمات. ولو أنه قد أوضح لنا بشيء من التبسيط أن هذا الحرف

يكسر ما بعده من الكلمات لكان قد فتح لنا أول باب للولوج منه إلى معرفة قواعد النحو، لكنه ضاعف من حيرتنا تجاه هذه المادة واسمها الذي عرفنا فيما بعد بسنوات، أن معناه يدل على أن هذا هو الذي ينبغي أن يتم التعامل به مع اللغة من رفع وجر ونصب. والأدهى أن ذلك المدرس الذي لم يكن يعرف النحو على حقيقته قد بدأ يحدثنا عن الوجوه المتعددة في إعراب كلمتي «الرحمن الرحيم»، وأنه يمكن إخضاعهما لحالات ثلاث، هي: الجر والرفع والنصب، وأنه في الحالة الأولى تكون الرحمن مجرورة بالصفة، وفي الثانية بالإضمار (هو الرحمن)، وفي الثالثة بالقصد، أي: (أقصد الرحمن). وفي هذا الأسلوب من التعقيد واللبس ما يصعب على طالب الجامعة، فضلاً عن تلميذ الابتدائية، وما هذا إلا نموذج واحد من النماذج التي أعاقت مسيرة اللغة العربية وجعلت بعض أبنائها ينفرون منها ومن قواعدها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لقد صار واضحاً أن التشكل المعرفي في اللاوعي يأتي عن طريق اللغة ومفرداتها؛ ولهذا حرصت الشعوب المتقدمة أن تكون أوليات هذا التشكل بواسطة اللغة الأم، لغة الأرض التي ينتمي إليها الطفل الذي سيصبح رجلاً، وعندما كنت في باريس منتصف الستينيات لفت انتباهي -ومنذ ذلك الحين أكثر من أي شيء آخر في الحياة الثقافية هناك- حرصهم البالغ على أن تكون الأفلام التي تعرض في دور السينما (مدبلجة) باللغة الفرنسية، يدخل إليها الكبار والصغار، فلا تصطدم أذهانهم بجرس لغة أخرى، بينما لا يحدث شيء في ذلك في أقطارنا العربية؛ حيث يتم عرض الأفلام كما تعرض في نيويورك وباريس ولندن وروما، وقد تكون مصحوبة بترجمة ركيكة، تسيء إلى اللغة العربية وتشوه قواعدها. ولعل فرنسا هي الدولة الأكثر حرصاً على لغتها واهتماماً بنشرها في أنحاء العالم مهما كلف ذلك الجهد خزينتها من أموال، كما أن شعبها من أكثر شعوب العالم حساسية تجاه الثقافة المعولمة ودورها في تدمير التنوع والقضاء على تعددية الثقافات وحرمان الشعوب من موروثاتها الأدبية والفنية.

ونحن في الوقت الذي ندرك فيه أن لا تعارض على الإطلاق بين هويتنا القومية والإسلامية وهويتنا الإنسانية، كما ندرك أيضاً أن لنا جيراناً أشقاء، مسلمين، يؤكدون كل يوم اعتزازهم بقوميتهم ولغتهم، وأن قادتهم لا يتكلمون في المحافل الدولية إلا بلغة وطنهم، فإننا ما نزال نعمل عكس ما يعمله أشقاؤنا، وربما كنا نحن من يروج المزاعم عن الصعوبات التي تجدها اللغة العربية في التفاعل مع الحياة الحديثة ومفرداتها المتجددة، وهي مزاعم مردود عليها؛ فاللغة العربية من أغنى لغات العالم قاطبة بالمفردات والمترادفات، وبقدرتها على الغوص في العقول والعواطف، وأن مشكلتها الكبرى تكمن في أن الصفوة العربية تبحث عن ذاتها بعيداً عن وطنها وعن لغتها، وقد تكتشف بعد حين أنها كانت على خطأ، لكن ذلك الاكتشاف عادة ما يأتي متأخراً، وبعد أن تكون قد ضلّت وضلّلت وفقدت في تراجعها القدرة على التصحيح والخروج من حالة الانفصام عن الواقع الوطني عندما اختارت منذ البداية واقعاً غير واقعها ولغة غير لغتها.

إن لغتنا سهلة وعميقة، ويمكن للناشئين استيعاب قواعدها في أقل وقت من الزمن إذا ما وجدت المعلمين الذين يفرقون بين النحو الوظيفي والنحو التخصصي، بين من يريد أن يجيد لغة التعامل والحياة اليومية، ومن يريد أن يكون على دراية تامة بخصائص هذه اللغة وأسرارها، (كما هو معمول به في اللغات الأخرى). وكما أن الوطن العربي أمانة في عنق أبنائه، فإن اللغة أمانة في عنق هؤلاء الأبناء، وعليهم أن يعلموا أنها –أي: اللغة– مفتاح التغيير والتقدم، ووسيلة الوصل بين حاضر الأمة وماضيها، وفي الوقت ذاته وسيلة التواصل بين أبناء الأمة الناطقة بها، وأن أي تساهل أو إهمال في حقها؛ لن يكون من شأنه إلحاق الضرر باللغة فحسب، وإنما بالأمة ذاتها وبهويتها، وفي زمن العولمة خاصة وما تحمله من رياح عاصفة، تجرف على طريقها كل ما لا صلة له بلغتها الواحدة وثقافتها الواحدة، وفي هذا مكمن الخطر على كثير من لغات العالم التي بدأت تفقد وجودها وتختفي تدريجيًّا لتحل محلها لغة (الآخر الأساسي)، لغة القوة النافذة والمعولمة.

الحــوت

أ.د. أحمد درويش - مصر

أكلت لحم أخيك الحي تحسبه ... حلواً فما ساغ في حلق ولا عذبا
ولم تكن تشتكي جوعاً ولا ظمأً ... لكنها نزوة تقضي بها أربا
وكلما اشتكت الأنياب قسوته ... حثثتها رهباً أطمعتها رغبا
وحينما سال جزء من دماه على ... جوانب الفم أكملت الخطى خببا
وعندما أنَّ عظمٌ تحت وطأة ما ... سننته لم تزد أن قلتَ : وا عجبا
ورحت تروي حكاياً قد رضيت بها ... لم تتخذ من مودات الهوى نسبا
ما الصدقُ في حبكة الأقوال ننسجُها ... الصدقُ في القلب إن القلب قد كذبا
نسيت في نشوة الأوهام أن دماً ... شربتَه قد ترى من حوته سربا
يسير بين الحشى حيث الأخوة لم ... تترك لبغض على طول المدى سببا
وحيث لحم أخيك الحي ما بدرت ... منه الإساءة أو حين الوداد كبا
وحيث صفو لقانا كنت أحسبه ... سمناً على عسلٍ إن بان أو قربا
قد يقلق الحوت صفو النشوة اكتملت ... ويبعث الحوت في الأحلام مضطربا
ويترك اللحم بعضاً من مرارته ... في غصة الحلق يضفي فوقها لهبا
وتعلق النتف الحمراء بارزة ... بين الثنايا وإن أبدلتها ذهبا
لن يمحو العطر ريح اللحم تقضمه ... ولن ترى لك من أطيافه هربا

بين نقد الحركة[١].. ونقد الوعي[٢].. (رؤية ذاتية)

أ.د.عبدالله ثقفان ـ السعودية

هل تريدون أن أصدمكم بالواقع،

أم أخدعكم بالوهم..؟![٣]

لقد طالت السنون ونحن نُنَظِّر،

نقرأ ما عند الآخر،

نقلّد...

نكتب...

امتلأت بالأوراق رفوف المكتبات،

واشتهرت بعض الشخصيات،

جاء الناقد،

راح الناقد،

و هو ليس إلاَّ ناقل!!.

طبل له الكثير، وأصبح له مريدون.

نصبح ونمسي على نقد أكثر ما يقال عنه: إنه

اجترار لحاضر غائب،

أو لماضٍ لم يعد ملائماً.

إننا نتعامل مع آثارنا الأدبية مثل تعاملنا مع محيطنا[٤]،

نجامل،

نوارب،

نسعى بلا هدف، وإن كان هناك من هدف فهو ذاتي محض،

أو بحث عن مكانة زائفة، سرعان ما تزول في علم بات السِّر فيه مفضوحاً..

لم تعد هناك من أسرار!!

انكشف الناقد الحق من غيره..

لم تعد أعيننا تعيش عمى،

ولا عليها غطاء.

أبصرنا الحياة؛ فإذا بنا نكشف أو نكتشف أن كل ما كُتِب من كُتُب إنما هي لقاعات الدرس؛ لتحفيظ الطلاب النظريات وأسماء الشخصيات،

كُتُب لم ولن تخرج ناقداً، قدر ما تخرج حافظاً لنظريات، تُحَفَظ، ولا تُطَبَّق.

لقد مَرَّت بنا السنون، أو نحن مررنا بها، لنجد أن النقد - وفي معظم أحواله - صورة ممسوخة لعمل قد كان خارج الأسوار.

وهكذا تتواصل الأعمال..

ناقد من الغرب

وآخر من الشرق

يتوافقان، ولا يختلفان.

فكان حال (المبدع) ضائعاً، وظهر في الأفق ما يسمى بـ(موت النقد)[٥]، و(موت النّص)[٦]، و(موت الشِّعر)[٧]، و(موت التفكير)[٨]، و(موت الثقافة[٩]، ثم (نهاية الكتابة - موت اللفظ - موت المؤلف)[١٠]...

إن (المبدع) لم يجد من يوجهه، فإذا هو نواة (لجيل بلا أساتذة) يكتب بلاتوجيه؛ لأن كل ما وقف عليه أو قرأه من النقد يعد حشواً ذهنيًّا ليس إلا...

أصبح قلقاً، ذاكرته لم تعد تستوعب كل ما حوله، خاصةً أن ذواكرنا في هذا العصر الذي نعيشه أصبحت مثقوبة،لم تعد كذاكرة عبدالله بن مسعود - رضي الله عنه -[١١]، ولم تعد رغباتنا في القراءة وحبها مثل رغبة وحُبّ الصَّاحب بن عبَّاد[١٢]، الذي لا ينفك عن القراءة، حتى وهو في (الكنيف).

إن المبدع لا يستطيع أن يوجِّه ذاته؛ فهو كالطالب الذي فقد معلِّمه وموجِّهه، وعند هذه الحال لا فائدة من الجُدر والأقلام والألواح والأوراق...

إن هذا الفقد (أقصد فقد المُوجِّه) قد جعل (المبدع) يظهر عملاً قد لا يرقى إلى الذَّوق، فإذا بحالنا مع هذه الأحوال:

«نرتمي في أحضان أدب»[١٣] ولا أدب..

نعايش شعراً بلا شعور..

نتصفح ما يُسَمَّى روايات، وهي مجرد كتابات كُتِبَت بلا روح، وكل ما فيها أنها تعدَّت الحدود، واستغلت باباً من أبواب الحرية المعطاة، دون معرفتها بالحدود، فإذا بها تطعن في دين أو سياسة، أو تتحدث عن امرأة عن بُعْد أو عن قُرْب...[١٤]

تتحدث عن أشياء لا يقبلها الذَّوق القويم، ولا الضمير الذي لا يرضى بغير ما يسدِّد ويوجِّه ويعبِّر تعبيراً صادقاً دون رمز أو تحميل للأشياء أكثر مما تحتمل.

إنَّ كل عمل في هذه الحياة له حدوده، بينما بعض هؤلاء لا يعرف الحدود؛ لأنهم انفلتوا في ظل غياب الناقد، وتواجد ساحة، بل ساحات مفتوحة؛ ومن هنا نجدهم ـ أي: المبدعين أو مُدّعيه ـ يتجاوزون الحدود، إن لم يكن في محتوى ما يخُطُّون، فعلى أقل تقدير في عنوانات ما يكتبون.

إننا إن نظرنا لتلك العنوانات ـ خاصة في مجال الرواية ـ نجدها تحمل ما يَنُمّ عن أدب بذيء[١٥]، وعندها نتساءل: هل صدرت هذه الروايات التي تحمل هذه العنوانات في مدننا أم في مدن الغرب أو الشرق؟

إنك إن قرأتها؛ تجد أن مسرحها شوارعنا، وتحمل ريحة طيننا، ولكنها تحمل فكراً آخر.

إن واقعنا (النَّقدي) وفي ظل غيابه قد فقد ـ والحال هذه ـ مكانته التي ينبغي أن يتبوأها.

إنه واقع (مريض)؛ امتلأ جوفه بالنَّظريّات التي لم تُسَخَّر التسخير الحق[١٦]؛ فتدفع هذا الناقد أو ذاك إلى معرفة دوره في واقع يختلف عن واقع مصدر تلك النظريات أو الكتب..

إن عالم النُّقَّاد قد ابتعد كثيراً عن عالم المبدعين، فإذا بكل منهم يحلِّق في فضاء آخر،
ذلك في عليائه،
وهذا في واقعه.

إن النَّقد في عالمنا العربي قد خرَّج لنا عاشقي كُتُب، لا مكتشفي إبداع[١٧]؛ ولذا نجد أن (كارلوني وفيللو) وهو يتحدث عن النقد في أوربا في فترة من فترات حياتها يقول: «لقد حقق النقد نجاحاً في دراسته الآثار الأدبية، لا من حيث الغاية، وإنما من حيث الكيفية، وهكذا، فإن النَّقد يهتم أكثر فأكثر بفحص تقنية الكُتَّاب الكبار...»[١٨].

إن هذا الواقع قد انتقل إلينا في عالمنا العربي على أيدي قراء النقد الغربي، فجلسوا على كراسي النقد في جامعاتنا وأخذوا ينظِّرون، ويوجهون، ويحفِّظون... والمبدع خارج الأسوار يعيش في ضياع، فأصيب بارتكاسة؛ جعلته منظراً لذاته،

قارئاً لأعماله،

ناقداً لكتاباته،

أخذ يتبوأ صدر الصفحات الثقافية،

إن لم يكن بقلمه،

فهو بصورته..

فظهر من بين هؤلاء المبدعين (نُقَّاد)، وسيطروا على المنائر الإعلامية؛

فأصبح النَّقد على أيديهم تحذلُقاً وإبرازاً لموهبة من يَدَّعِي الإبداع أكثر منه إضافة للنّص الأدبي[١٩].

أصبح بعضهم يمدح الآخر،

يُعْلي مكانته؛

فامتلأت الساحة منهم، وتعدَّدت شللهم، إلى درجة عدم اعترافهم بالنَّاقد الكفء، إن كان هناك من كفء.

لا يعترفون بأحد قدر اعترافهم بأنفسهم.

أخذوا يتمرَّدون على الواقع مثل تمرد الصعاليك على واقع القبيلة، وهنا ظهر من النَّقد ما يُسَمَّى بـ(نقد الدعاية الأدبية)[٢٠] أو (نقد الحركة)، وهو ذاك الذي يقوده شباب يحرصون على نشر أفكارهم الجديدة، وذلك بإقامة هجوم عنيف على كل ما هو ليس من جماعتهم، سواء في الحاضر أم في الماضي، أو بالدعاية لآثارهم الخاصة أو لآثار رفاقهم...[٢١].

إن ذلك واقعنا وهو واقع مأزوم حقاً؛ لأن المبدع إذا تحول إلى ناقد، فإننا ـ والحالة هذه ـ نفتقد الناقد الذي يستثمر تراكماته العلمية والتجريبية[٢٢] ويكيِّفها مع واقعه المعيش... وبالتالي يعيش مع ناقد تسيطر عليه الروح القلقة؛ لقلق معلوماته وتلونها مع روح اندفاعية، وهذا أدَّى إلى ظهور العراك الفكري الذي نعرفه، وهو إن لم يكن على السَّطح، فعلى أقل تقدير في الخفاء، وكأن الروح العدوانية قد جعلت هؤلاء النقاد مثل ذاك البركان الذي يُتَوَقَّع ثورانه في أيِّ حين؛ فيظهر حممه، لتحرق ما فوقها، وتدمر ما تحتها...

إن الحلَّ الملائم أن نجد مدرسة نقدية تجمع النُّقَّاد أو مَنْ يَدَّعي النّقد؛ لتكون مرجعاً لكل مبدع، فلا يصدر هذا المبدع عملاً إلا وقد مرَّ على هذه المدرسة.. وهنا نعود إلى (النقد الموضوعي)[٢٣] الذي يكون عنوانه (الحميميَّة) التي يتعامل بها الناقد مع النصوص الأدبية...[٢٤].

إنه (نقد الوعي)[٢٥]، وهو ذاك الذي نحاول خلاله حصر الموضوع؛ من أجل الحصول على حلّ ملائم، وهو حلّ نحاول خلاله القبض على لحظة الإبداع الأدبي[٢٦]، تلك التي أطلقت شرارة العمل الأدبي، ومن ثم توجيهها[٢٧]...

إن هذه اللحظة في حاجة لمن يرعاها، والرِّعاية هنا لن تتم إلا من خلال وضع قواعد معيّنه، تُطَبَّق بحق المبدع أيًّا كان إبداعه، فنكون. والحالة هذه. قد خلقنا جوًّا من النَّقد، ندرك خلاله الفرق بين اللغة النقدية واللغة الأدبية من حيث الوظيفة والأداء[٢٨].

كما إنه ومن خلال هذه المدرسة، نعيد ذكريات القلم الأحمر الذي أراه قد غاب عن معظم مطبوعاتنا وكذلك صحفنا، وإذا كان هناك من يدَّعي أن في المسألة تقييداً للحريات؛ فليقرأ قوله تعالى: «كُلُّ نَفْسٍ بِمَا كَسَبَتْ رَهِينَةٌ»، وقوله - صلى الله عليه وسلم- في رده على معاذ عندما سأله: «يا نبي الله، وإنا لمؤاخذون بما نتكلم به؟ قال: ثكلتك أمك يا معاذ، وهل يكب الناس في النار على وجوههم أو على مناخرهم إلا حصائد ألسنتهم؟!»، رواه أحمد والترمذي وابن ماجة.

إن أدبنا بهذه الصورة وبقيادة من يدَّعي الحرية، وفي ظل غياب النَّقد الموَجِّه في معظم بلادنا العربية قد يؤدي. لا قدَّر الله. إلى ظهور أدب قذر، هو «أعظم محطِّم للأخلاق، وهو الذي يخلق مجرمين بمعدلات تفوق القدرة على بناء السجون...»[٢٩]، وهذا أمر لا بد من مواجهته كما فعلت (جامعة ماركويت) في ولاية ويسكنسون الأمريكية عام ١٩٥١م وما قامت به من حملة شرسة لرواية هنري ميلر (مدار السرطان) وطوفان الأدب البذيء الجارف الذي أغرق أكشاك بيع الجرائد والمكتبات[٣٠].

الحواشي:

(١) انظر: كارلوني وفيللو، النقد الأدبي، ط٢، صدر سلسلة (زدني علماً)، ترجمة كيتي سالم (بيروت: منشورات دار عويدات، ١٩٨٤م)، ص٧. يذكر أن من أسماه بهذا الاسم الناقد تيبوديه. انظر: السابق، ص٦.

(٢) انظر: د.نسيمة ابن عباس، المنهج الموضوعاتي والنقد العربي، ضمن (ملف أعمال ندوة القراءة وإشكالية المنهج)، جمع وتقديم الدكتور الهادي الجطلاوي، ط١ (عُمَان: جامعة نزوى، ومنشورات كنوز المعرفة، ١٤٣٢هـ)، ص٢٤٣.

(٣) انظر: طارق الحجي، ثقافتنا بين الوهم والواقع، سلسلة (كتاب اليوم)، ط١ (القاهرة: دار أخبار اليوم، ٢٠٠٩م)، وهذه العبارة هي عنوان الفصل الثاني من الكتاب، ص٦٢.

(٤) انظر: كلود روَي، دفاعاً عن الأدب، ط١، صدر ضمن سلسلة (زدني علماً)، ترجمة هنري زغيب (بيروت: دار عويدات، ١٩٨٣م)، ص١٠٥.

(٥) انظر: ملحق الجزيرة الثقافي، العدد (٢١٩)، شوال، ١٤٢٨هـ.

(٦) انظر: حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الحولية الرابعة والعشرون، الرسالة (٢١٦)، سنة ١٤٢٤-١٤٢٥هـ، تصدر عن مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت.

(٧) انظر: مجلة اليمامة، العدد (١٢١٣)، الأربعاء ١٤١٣/١/١٥هـ، ص٦١، وصحيفة عكاظ، العدد (١٠٢٦٨)، بتاريخ ١٤١٥/٤/١٣هـ، وانظر: مصرع الشعر (مقال)، في مجلة المستقبل، العدد (٦٠٤)، على أن موضوع (مصرع الشعر) كان موجوداً في قصاصة لديَّ، ولكن لا تحمل سوى رقم المجلة، بينما التاريخ والسنة غير موجودين، وهو بقلم الكاتب: بوول شاوول.

(٨) من محاضرة لفخامة الرئيس البوسني علي عزت بيجوفتش- رحمه الله- تلك التي ألقاها في الدورة السادسة للمؤتمر العام للمنظمة الإسلامية للتراث والعلوم والثقافة/ إيسيسكو، ديسمبر/كانون الأول، ١٩٩٧م.

(٩) عنوان مقالة للدكتور محمد مريسي الحارثي، صحيفة الرياض، صفحة (ثقافة اليوم)، الخميس، ٢٢ محرم ١٤٢١هـ.

(١٠) عنوان كتاب للدكتور ميجان الرويلي، قضايا نقدية ما بعد بنيوية (الرياض: النادي الأدبي بالرياض، ١٤١٦هـ/١٩٩٦م).

(١١) الصحابي الجليل المعروف، فقيه الأمة، (ت٣٢هـ) في مدينة الرسول- صلى الله عليه وسلم - ودفن بالبقيع.

(١٢) أبو القاسم إسماعيل بن عباد القزويني الطالقاني الأصفهاني، المعروف بـ(الصاحب بن عباد) و(كافي الكفاة)، أحد أعيان العصر البويهي، سُمِّي بالصاحب؛ لأنه صحب الملك مؤيد الدولة البويهي من الصِّبا، فسماه بالصاحب، فلقب به، عالم، شاعر، أديب، محقق، متكلم... (ت٣٨٥هـ) بالري عن ٥٩ سنة.

(١٣) انظر: دفاعاً عن الأدب، ص١٠٢.

(١٤) انظر: الإبداع بين الرؤية الإسلامية والغربية (مقالة)، مجلة الهداية (مجلة إسلامية دورية تصدرها وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف بالبحرين) العدد (٣٣٧)، السنة (٣٥)، رجب ١٤٣٤هـ، ص١٠٢.

(١٥) انظر: لويس عوض، الأدب الإنجليزي والأمريكي أمام المحاكم، ط١ (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٩م)، ص١٠٨ وما بعدها.

(١٦) انظر: مجلة حراء، العدد (٣٣)، السنة الثامنة (نوفمبر- ديسمبر) ٢٠١٢م، إسطنبول، ص٤٩.

(١٧) انظر: دفاعاً عن الأدب، ص١٠٦.

(١٨) انظر: النقد الأدبي، ص٩٥. وانظر ما كتبه محمد خلف الله في مجلّة كلية الآداب- جامعة فاروق الأول مج(١)، مايو ١٩٤٣م، وذلك في مقالته المعنونة بـ(بعض التيارات الفكرية التي أثرت في دراسة الأدب)، الصفحات ٦٨-١١٠.

(١٩) انظر: أعمال ملف أعمال ندوة القراءة وإشكالية المنهج، ص٢٤٣.

(٢٠) هو نقد الحركة. انظر: النقد الأدبي، ص٦-٧.

(٢١) من السابق، ص٧.

(٢٢) انظر: مجلّة الأزهر، أكتوبر/نوفمبر ٢٠١٣م، الجزء (١٢)، السنة (٨٦)، ص٢٥٠١، تصدر عن مجمع البحوث الإسلامية في الأزهر الشريف.

(٢٣) انظر: ملف أعمال ندوة القراءة وإشكالية المنهج، ص٢٤٣.

(٢٤) انظر: السابق، الصفحة نفسها.

(٢٥) انظر: السابق، الصفحة نفسها.

(٢٦) انظر: السابق، الصفحة نفسها.

(٢٧) انظر: السابق، الصفحة نفسها.

(٢٨) انظر: حسين خمري، سرديات النقد في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر، ط١ (الرباط: منشورات الاختلاف ودار الأمان، ١٤٣٢هـ)، ص٤١.

(٢٩) من كتاب: الأدب الإنجليزي والأمريكي أمام المحاكم، ص١١٢.

(٣٠) من السابق، ص ١١١-١١٢.

سياق التّحويل في التّأويل

أ.د.محمد بن عيّاد . تونس

١ - تمهيد في مفهوم التحويل في التأويل:

إنَّ مفهوم التحويل الذي نقترحهُ في التّأويل ينطلقُ مِن تمييز مبدئيّ بين ضربين مِنَ التّأويل، أوّلهما هو التأويل العقليّ وثانيهما هو التأويل (الفينومينولوجيّ)، يعود الأوّل إلى الفلسفة الإغريقيّة بدءًا مِن (أفلاطون) وانتِهَاءً إلى (أرسطو)، وهي التي تعتبر أنَّ المعرفة إنّمَا هي معرفة بعلّة، بحيث يضحي تفسير العالم بوساطة علله ضرباً من الانتهاج الأحاديّ الوجهة (Unilinéaire). ومثل هذه المعرفة يفترض الاعتراف بنظام ثابت للعالم، يُقرّه الميثاق الاجتماعيّ (Le contrat social)[1].

ولا غرو في أنَّ الامتثال للضابط المنطقي في التأويل يُعدّ حدّاً أو معيَارًا (Un modus) له. وهاجس الحدّ العقلاني يُعزى. على ما في ذلك من غرابة. إلى مبدأ استراتيجيّ حربيّ، قوامه أنَّ كَسب المعارك لا يتسنّى إلاّ بِاحتواء العدو ضمن حيّز عسكريّ محدود. ولئن دأب الفكر اليُونَاني على هذا الضبط العقلاني، فإنّهُ كان مغويًا بفتنة الأبيرون (L'apeiron)، أي: انعدام الحدّ ومناهضة المعيار أو السعي إلى الإفلات منهُ. وعلى هذا الأسَاس نهضَ. بصفة موازية. مفهوم المُخالفة والتغيّر المستمر (La métamorphose continue) الذي يرمز إليه هرمس (إله التعدّد)؛ طلبًا للثراء المعرفيّ من خلال الانفتاح المجازي[2].

٢ ـ في معالم الهرمسيّة:

لقد نشأت من ذلك طريقة في التحصيل المعرفيّ تُسمّى بالهرمسيّة التي

تطلب الحقيقة وتجهلها. فحينما تخضع العلامة للتأويل وتتعدّد مداليلها؛ تقبل الهرمسيّة أن تُستوحى الحقيقة من التآويل المختلفة، منكرة أن يكون تصادم بينها، ومقرّة مبدأ اشتراك المختلفات في الأداء الرمزي الواحد أو حتّى تآلف المتناقضات.

إنّ التآويل المختلفة لغات عدّة في تفهّم الحقيقة الرمزيّة للأشياء، وكلّ واحد منها عاجز عن أن يوفي الحقيقة حظّها بمفرده، فكأنّما يقول كلّ تأويل خلاف ما يبغي القائل قوله، وهكذا تلتصق الحقيقة بما لا يمكن قوله أكثر من التصاقها بما يجوز قوله، إنّها الحقيقة الأبدية في إلغازها التي قد ينهض بها (الكائن) بمفهوم (هيدغر) المتحدث عن الإنسان الملقى في الكون (En état de déréliction) مادام متعهداً بمهمّة الكلام[٣] ، وهو إنسان في تأويل مستمر له، ينحت هويته من خلاله.

على هذه الشاكلة، تجلّت معالم الهرمسيّة الكلاسيكيّة وهي في خصام شرس ضد الفهم العقليّ أو النظاميّ للعلامات، ذلك الذي كرّسته النزعة المدرسانيّة (Scolastique) في المرحلة القروسطيّة. وعلى هذا دأبت الهرمسيّة في تغذيتها اليوم للتّأويل الحديث وللثقافة الحديثة على وجه العموم. فإذا كانت المعرفة الحديثة تقوم على دعامة الكمّ والقياس والضبط، فإنّها – تحت تأثير الهرمسيّة – غدت ناهضة على أساس الكيف.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

إنّ الحقيقة التأويليّة غامضة وملغزة؛ لأنّها تُطلب على الدوام ولا تُدرك. ولا أحد يزعم أنّ مُساءلة العلامات بالمنهج الملغز بوسعها أن تبلغ أقاصي الحقيقة، وغاية ما في الأمر أنّ مثل هذه المساءلة ينحرف باللّغز عن مساره الأصليّ إلى مسار مستجدّ. ولا ضير هنا في أن نربط بين اللّغز التأويليّ والغنوصيّة(La gnose) ، وهي مرجعه الأصيل وحاضنته التي نشأ فيهَا؛ لذلك فإنّ الغنوصيّة التي تستلهم الحقيقة من الغيب تعتبر المرجع الواقعيّ العاجز عن خلق الحقيقة بمنزلة عالم غريب وهو (أي: الغنوصيّ) يتعالى على النظرة التي تقرّ بسلبيّة العالم وعدميّته ما لم يخضع للتأويل، ومن ثمّ تصبح الغنوصيّة مُساءلة دائمة لعالم سمته قابليّة التأويل(L'interprétabilité).

٣- بين التأويليّة والغُنوصية:

قد يكون بعض الصواب في الرّبط بين الغنّوصيّة والتأويل (الفينومينولوجيّ)

كما عند هيدغر (صاحب نظريّة الدّزاين) أو (الإنسان الموجود هنا) الذي يُلْقَى في الكون ليُمارس فيه الفعل؛ بحثًا عن معنى لوجُودِه، وعائداً بهذا الوجود إلى الأنا الأصليّ (Le soi original) على طريقة (يونغ) الذي يرجع بكلّ أشكال الفعل الإنسانيّ إلى نماذجه العليَا وصوره النمطيّة. وهكذا تغدو الغنّوصيّة - بما هي طلب دائم للأصل ومماثَلة للكائن الملتمس للحقيقة الكونيّة على نحو غير متوقّف – صنو التأويل في البحث الدائم عن الحقيقة. ويترتّب على ذلك جملة من الاستتباعات، منها:

- أنّ النصّ يمثّل كوناً منفتحاً، ينعم فيه المُؤوّل بسلسلة لا حصر لها من الرّبائط (Des connexions) المجازيّة المختلفة، كما في المنهج التفكيكيّ.

- أنّ الكلام ليس آية على سداد الفكر ورجاحة العقل بقدر ما يكون انخراط الكائن في العالم (L'être- dans – le monde) دليلاً ساطعاً على قصور الإنسان عن بلوغ المعنى المتعالي.

-أنّ كلّ نصّ يُحاول إقرار المعنى الأحاديّ المفضى، أي: ذاك الذي يسير في وجهة واحدة (sens univoque Le) هو نصّ مجهَض، يُحيل على عالم قاصر. والصواب أنّ كل نصّ يُقرّ بشيء مّا هو نصّ يُحيل على سلسلة غير مجذوذة من الدلالات المتشابهة.

- أنّ النّص إنقاذ من وهم الثّبات المعنويّ بفضل الوعي بلانهائيّة الدّلالة. ويقتضي ذلك من المؤوّل أن يعترف بأنّ الكلمة لا تقول شيئاً، إنّما هي تهتك ستر ما لا تقوله[٤].

٤ - في معايير الاقتصاد التأويلي:

السّؤال الذي يتبادر إلى الذّهن الآن هو الآتي: هل لهذا التّحويل من التّأويل العقليّ إلى التّأويل (الفينومينولوجيّ) عبر ما سمّيناه بالمدّ الهرمسيّ – ما يعيقه عن بلوغه المدى الأقصى، أو بعبارة أخرى هل الفصل بيّن بين التأويلين أم ملتبس؟ يُحدّثنا (إكّو) عن الفكر القروسطيّ الذي كان يجيز بعض الإجازة -بنسبة معيّنة- مبدأ التعدّد في التّأويل (multi – Interprétabilité) في النصّ الواحد. والوجه في ذلك أنّ هذا الفكر القروسطيّ سخّر طاقته الموسوعيّة كلّها ماثلة في محصّل معرفيّ نظاميّ مضبوط في سبيل إضفاء المشروعيّة على التّداخل التأويليّ، إلاّ أنّ النّصّ يخضع للتّعدّد التأويليّ وفق قواعد معلومة يسنّها

نظام القراءة نفسه من غير أن يكون نصًّا ذا قابليّة تأويليّة، قد يجوز اعتبارها لا نهائيّة (Une interprétabilité infinie)[٥].

إنّ التّحويل من التأويل العقليّ إلى التّأويل (الفينومينولوجيّ) يفترض تجنّد مؤوّل مثاليّ مفكّك لنصّ يبدو لديه مثل حلم مرعب لا نهاية له، يقتضي منه الاستسلام المستمرّ لنزواته التخييليّة. ولكنّ هذا المؤوّل ليس في مأمن من توجيه المؤلّف الذي لا يألو جهداً -حتّى في نصوص قابلة للتّأويل وفق المنهج التفكيكيّ- في رسم معالم خطّة قراءة، يفيد بها المؤوّل؛ ذلك أنّ التّفكيك -على خلاف ما يظنّ به وما يوحي به المصطلح ذاته- ليس مطلقاً أبداً؛ إذ يمكن تشقيق المعنى فرعاً على فرع وعَقْدًا على عَقْد، ولكنّ الانتقال من ناحية إلى أخرى، ضمن هذا التّشقيق، محكوم بالبناء الثّقافيّ الذي يسوّغ التّفكيك ويجعل للمرور من خلق دلاليّ إلى آخر ضمن المتاهة الهرمسيّة قواعد محدّدة و متَّفَقاً في شأنها.

فإذا مكّن التّفكيك المؤوّل من حرّيّة عقد أواصر القربى بين الفروع الدلاليّة المختلفة إلى حدّ إنشاء نصّ على نصّ؛ فلا مفرّ من الإقرار بأنّ النصّ جسم عضويّ ونظام معقّد من العلائق الداخليّة، يجيز قيام بعضها فيما يجمّد بعضها الآخر إلى حين. وقد يكون من اليسير - قبل إنشاء نصّ على نصّ - أن نُنجز ما طاب لنا من النصوص، وإننا لا نقْدر بعدما نضع نصًّا أن نبني على دفّاته ما نشاء من النصوص؛ فليس لنا أن ننطقه بما ليس فيه. والنتيجة المنطقيّة لذلك أنّ النصّ قد يفوق واضعه قولاً ويندّ عن المؤوّل طموحاً، فالتّأويل الرمزيّ محدود المدى، بقطع النظر عمّا يكنّه الكاتب وعمّا يبيحه النص وعمّا ينتويه المؤوّل[٦].

٥- في الابتكار الاستِعَاريّ:

وتتدخّل اللغة كذلك - في منتصف الطريق - حاجزاً بين التأويل العقليّ والتأويل (الفينومينولوجيّ)، من جهة أنّ المؤلّف يعلم علم اليقين أنّه سيضع نصّه بين يدي مؤوّل لن يفهمه حسب ما قصده وانتواه من الوضع، إنما وفقاً لنظام معقّد من العلائق التي تدعو المؤوّل إلى فكّ سننها؛ تنفيذاً لكفاءته التعامليّة مع لغة تُعَدّ إرثاً اجتماعيًّا (Un patrimoine social). وليس المقصود بهذا الإرث مجمل القواعد النحويّة التي تسير اللغة على نهجها، إنّما يضاف إلى ذلك أيضاً الرصيد الموسوعيّ المحصّل عبر استعمال لغة مّا والمواضعات التي حقّقتها وما تقدّم من تأويل دارت حول نصوص أخرى[٧].

وهذه اللغة التي دخلت طور الاستعمال محمّلة بشواهد هستورغرافيّة (Historiographique) من موروث فكري وثقافيّ تختزنه ذاكرة من يستعدّ لتأويل نصّ مّا، وهي التي تكون قد أسهمت في تكريس متصوّر استعاريّ في خصوص العلامة النّصيّة، فالمستجدّ من الكتابة ينبني حتماً على الحاصل بَعْدُ (Le déjà- là) على نحو ما نستشفّه من خلال المنهج التأويليّ الدائريّ الذي يجعل المعرفة السابقة في اختبار دائم لنفسها بالمعرفة اللاحقة، بحيث تكون المعرفة الحقّ في محصّل تقاطعيّ(٨).

وبقدر ما يكون الابتكار الاستعاريّ فذًّا؛ يضحي خرق المنظومة العقلانيّة متمكّناً. وليس من البساطة في شيء أن نجيد هذا الابتكار، والحال أنّنا مدعوّون إلى اتّباع خطى من سبقونا؛ ذلك أنّ ترداد الاستعارة على ما هي عليه ليس إلا اقتلاً لها، وربّما خُلقَت الاستعارة الفريدة صدفة أو خطأ أو بتجميع لا مدروس لعناصر متفرّقة شذر مذر، وهذا ما تتيحه القراءة التّفكيكيّة أساساً؛ فمن شروط التّفكيك أن يجعل المؤوّل نفسه موقع من يسمع الاستعمال الاستعاري لأوّل مرّة كما لو لم يُسبق إليه.

وعلى هذا النّحو ينتفي أن يكون الاستعمال الاستعاريّ تمثيلاً حقيقيًّا للمرجع، إنّما علاقته وسيطة بالمرجع لا غير، وبذلك يتحقّق في الاستعارة مبدأ الفُجَاءة والعبثيّة والزيف، وهي معايير لا يصحّ أن تنطبق على علاقة الدّال بمدلوله المرجعيّ المباشر. وليتحقّق الاستعمال الاستعاريّ شرط مؤكّد، يتمثّل في الانطلاق ممّا يفجأ في استعمال العلامة وإسقاطه آليًّا على عالم الممكن (Le monde du possible). فحينما ندرك هذا العالم الممكن ونتنزّل داخله؛ نقبل كلّ إسناد لا يقبله العقل من مثل ضحكِ الزهور وبكاءِ السماء وغيرهما.

٦- في الموضوعية التقبليّة:

على هذا النّحو نكون قد أثبتنا تلاشي طمأنينة المعنى الواحد، واندثار مفهوم التّناقض المعنويّ، وإذ يغيب مقصد واضع النصّ الأصليّ؛ يغدو المؤوّل في حلّ مطلق من المنتوى المفترض لدى الآخر، ليغنم منتواه الشخصيّ الذي به يطاول العلامة الموضوعة لغاية معلومة نهائيّة ومسموح بها، أي: ليطاول النّظم المؤسسية في نهاية الأمر. إنّ هذا التحرّر من القيد المؤسّسيّ يمكن أن يعدّ ضرباً من الموضوعيّة، فإذا كانت العلامة غير أحاديّة المقصد، وإذا كان المدلول غير متعال ولا دغمائيّ؛ يصبح معنى العلامة منحصراً في ما ينعقد بينها وبين

العلامة الأخرى المتولّدة منها من صلات.

«ترمي إعادة تفكير الكتابة خارج ميتافيزيقا الحضور إلى إعادة ترتيب علاقتنا مع الحقيقة في حدّ ذاتها، حقيقة لا ترتكز على أصل أو منبع متعال، ولا تقوم على مبدأ المطابقة السّيمتريّة بين اللغة والواقع؛ لهذا يركّز (دريدا) على أمر مهم جدًّا، يكمن في أنّ المرجع (السيميولوجيّ) من الأجدر أن يتعكّز على مفهوم الإحالة المتناهية؛ كي تصبح فكرة الأصل لا متحكمًا فيها، ففي العالم أشياء و مياه و صور، كلّ يحيل على الآخر بطريقة لا منتهية و بدون منبع»(٩).

ومن هنا يتّضح لنا أنّ الموضوعيّة ليست في ما يُتّفق عليه ويُصْطَلَح، ولا هي في ما هو مشاع ومعترف به لدى الناس، إنّما الموضوعيّة الحقّ هي في خلق روابط جديدة بين العلامات، تجعلها قابلة لإنتاج غير متناه من أنماط المعنى وصوره. وقد نفجأ سامعنا بضرب آخر من الموضوعية، ناجم عن التمثّل (الفينومينولوجيّ) للأشياء، قوامه أن نعتبر الموضوعيّة في التجرّد من المحايث المتعدّي إلى المحايث الحدسيّ. نقصد بالأوّل أنّ العلامة تكون أداة تعدية لإدراك العالم من جهة أنّها بنية قائمة متعارف عليها، ذات دلالة معروفة، لا يجوز الحياد عنها، فيما نقصد بالثاني أن تكون العلامة المعيشة والمدركة و المحسوس بها هي الأداةَ الفعليَّة المتسبّبة في انبثاق الفهم و تمثّل الأبعاد المعنويّة؛ ذلك أنّ الحدس الخِبْريّ نتاج وقع الأشياء على الحساسيّة التقبليّة. وهذه طريقة في التقبّل، تدحض إمكان أن يكون للشّيء وجود في ذاته خارج حدود الإدراك البشري.

إنّ السببيّة ليست باللّزوم علاقة تمايز بين عنصرين منفصل أحدهما عن الآخر؛ فقد أثبتت التقاليد المدرسانيّة وجود السببيّة المحايثة (La causalité immanente)، وفي صلبها ينضمّ السبب إلى الوقع حتى لَيَغْدوَا بمنزلة الكيان الواحد؛ ولذلك فإنّ انعدام التعدية عند (كانط) هو عنوان الموضوعيّة أوّلاً، من جهة أنّ الذات –باستقلالها عن النموذج- تكون في مأمن من توجيهه وتأثيره، وهو ثانياً عنوان التحرّر العقلانيّ كذلك؛ إذ يشير (كانط) أيضاً إلى أنّ انعدام التعدية والإحساسَ الحدسيَّ بالشّيء سببان مباشران، لا في توالي صور المعنى فحسب، إنّما في إنتاج ردود فعل مختلفة ومتسلسلة، أشبه ما تكون بالعلامة المولّدة للأخرى في منطق (إكّو)(١٠).

واستناداً إلى ما سبق؛ يتّضح لنا أنّ التحويل في التّأويل –بما هو خروج عن النسق النموذجيّ وانخراط في الاستيحاء المجازيّ المتمثل في التفكيك –قد

يبدو لناظره وهليًا تحويلاً لما هو موضوعيّ إلى ما هو ذاتيّ، و لكنّ المتمعّن في مشترطات الموضوعيّة بمفهوم (كانط)؛ يتبيّن أنّ هذا التحويل المحرِّر للمؤوّل من عنت التوابع المؤسّسيّة هو –على عكس ما يُعتقد- خروج من أسر المؤسّسة إلى رحاب الذات، أي: انطلاق من قيد مضروب على الذات إلى حيّز الكشف الحرّ، فيغدو هذا الخروج مغادرة للذّاتيّة إلى مضانّ الموضوعيّة.

٧- في الانتفاض القرائيّ:

طبيعيّ بعد هذا الذي ذكرناه في شأن القارئ المؤوّل، القادر على معايشة العلامة داخليًّا، أن نتحدّث عن ردّ فعل قد يصل حدّ الانتفاض، لا بالمعنى المحسوس للكلمة، إنّما بالمعنى الذي يجعل المؤوّل متفاعلاً مع الكون، بانياً لذاته، محقّقاً لأنطولوجيّته؛ ولذلك يمكن اعتبار تأويل العلامة ردّ فعل إزاء نصّ العالم، وعالم النصّ في الآن نفسه هو ردّ فعل إزاء نصّ العالم؛ لأنّ المؤوّل ينخرط في فهم كيانه ضمن هذا العالم الذي لم يَعُدْ بنية عجماء متيبّسة، إنّما يصبح عالماً حيًّا، متحرّكاً على الدوام. والتأويل كذلك ردّ فعل إزاء عالم النصّ؛ لأنّه يخلق نصوصاً أخرى من رحم الأوّل، بحيث تتوالد العلامات دلاليًّا ضمن سلسلة لا متناهية. فكلّ شيء –في هذه السلسلة- يتحرّك بطريقة تجعله قابلاً لعقد الصلة مع الآخر، في نطاق شبكة عنكبوتيّة، لا متناهية، لا أوّل لها ولا آخر، ذات مرجعيات متبادلة ولا مرجعية لأحد عناصرها خارج هذه العلائق(١١).

إنّ الانتفاض الذي نزعم ليس غير بناء – عبر السميوزيس الهرمسيّة- لنصّ العالم الأكبر، النّص الذي يشهد امتلاء المدلول (La plénitude du signifié) لا غيابه، على نحو ما يزعم كثير من نقدة التفكيكيّة الذين يرون في هذا المنهج تضييعاً للمعنى وتهميشاً له. وليس تأويل العلامة عن طريق تحويلها غير إسهام جزئي في سيادة مبدأ التدلال الكونيّ (La signifiance universelle) الذي ينهض على أساس الانحراف الدلاليّ المستمر. وإذا كانت كلّ علامة تعيش دلاليًّا بفضل إحالتها على علامة أخرى؛ فإنّ كلّ واحدة منهما تغدو عاجزة عن الإيفاء بحقّ نفسها ما لم تفعل ذلك، بل حتّى في حال فَعَلَتْهُ، فإنّ مدلول العلامة مقتصر على الإيحاء الغامض على شيء آخر، و هذا وجه الثراء في المحيل المحال عليه على حدّ سواء، فلا يوجد مدلول ماقبليّ للعلامة أبداً، إنّما يبقى المدلول مطلباً بعديًّا ملغزاً وغير قابل للبلوغ(١٢).

٨- خاتمة : في إنشاء العوالم الممكنة :

هكذا بدا لنا تحويل التأويل إنشاء مستمرًّا لعالم الممكن، سواء أكان من جهة العلامة المحيلة على الأخرى أم من جهة تحقيق ذات المؤوّل، أم من جهة توسعة الرّؤى المدلوليّة. ويبقى السّؤال هنا كالآتي: إلى أيّ حدّ يكون بناء العوالم؟ لا بدّ من استحضار صنفين من المؤوّلين، يستدعيهما (إكوّ) في مؤلّفه المذكور، وهما المؤوّل النموذجيّ (L'interprétateur modèle) الذي يتقيّد بالقرائن الصّغرى المزروعة له في ثنايا النصّ، وهو موجَّه على هديها ومقيّد بها، والمؤوّل المثاليّ (L'interprétateur idéal) الذي يروم أن يستثمر مفهوم العالم استثماراً موسّعاً، فلا يخرج عن براثن المتاهات. وما دام القارئ النموذجيّ محترماً لحدوده ومنضبطاً للسّنن الثقافيّ؛ فإنّه يسعد بنصّه المؤوّل، أمّا أن يتخطى تلكم الحدود؛ فإنّه يُفتَنُ بتأسيس عالم موسوعيّ، سرمديّ، فهناك من الصّنف الثاني من سأل –مثلاً– عن عدد سكّان بغداد، انطلاقاً من عوالم ألف ليلة و ليلة، فهؤلاء الذين سقطوا في مطلب التدقيق هم من النمط النموذجيّ المكبَّل، أمّا غيرهم فمقصدهم العوالم الخرافيّة القصيّة(١٣).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحواشي:

(١) ينظر: إمبرتو إكّو، Les limites de l'interprétation (فرنسا: منشورات برنارد غرساي، ١٩٩٠م)، ص٥١.

(٢) انظر: السابق، ص٥٣.

(٣) انظر: السابق، ص٥٤.

(٤) انظر: السابق، ص٦٤.

(٥) انظر: السابق، ص١٢٥.

(٦) انظر: السابق، ص١٢٩.١٣٠.

(٧) انظر: السابق، ص١٣٣.

(٨) انظر: محمّد بن عياد، في المناهج التأويليّة (صفاقس: وحدة البحث في المناهج التأويلية، ٢٠١٢م)، فصل (في المنهج التأويليّ الدائريّ تمثيلاً للنقد التأويليّ الميثولوجيّ)، ص٨٣.١١٢.

(٩) وحيد بن بوعزيز، حدود التأويل: قراءة في مشروع إمبرتو إكّو التعددي (الجزائر: منشورات الاختلاف، ٢٠٠٨م)، ص١١٢.

(١٠) برنار روسّاي، La doctrine kantienne de l'objectivité (باريس: المكتبة الفلسفية ج فران، ١٩٦٧م)، ص١٧٨.١٨١.

(١١) انظر: Les limites de l'interprétation ، ص٣٦٨.٣٦٩.

(١٢) انظر: السابق، ص٣٦٩.

(١٣) انظر: السابق، ص٤٠.

الحداثة في الشّعر

أ.د.عبدالواسع الحميري ـ اليمن

ـ ١ ـ

الحداثة نقيض القدامة، وهي إمّا من الحدث أو من الإحداث، والحدث هو الصّبي، غير المكلّف، أي: الذي ما يزال خارج دائرة التّكليف/العقاب. وقد يطلق ويراد به المعنى الفقهيّ؛ أعني: الحَدَث الأصغر (النّاقض للوضوء) أو الحَدَث الأكبر (الموجب للغسل).

أمّا الإحداث فيتضمّن الدّلالة على معنى البدعة أو الابتداع، أو الإتيان بالأمر المحدث، ومنه قوله : "من أحدث في أمرنا هذا ما ليس منه فهو ردّ"، إذ المراد: من أحدث في أمر الدّين ما ليس من الدّين؛ فأمره المحدث مردود عليه، وغير مقبول منه. وفي الحديث الآخر عنه : "لعن الله من آوى محدثاً"، أي: خارجاً عن الطاعة، شاقًّا عصا الجماعة، أو من آوى مفسداً، أو داعياً إلى فساد بالبدعة يبتدعها في أمر الدّين.

وبما يؤكّد أنّ الأصل في شاعر الحداثة أنّه شاعر مجدِّد، مُحْدِث؛ يُحدث في أمر الشِّعر ما ليس من الشّعر، بمعنى أنّه يقول الجديد المختلف بطريقة جديدة مختلفة، أي: أنّه مبدع، مبتدع؛ يبتدع طرائق جديدة لإبداعه الشّعري؛ لغةً جديدةً خاصّةً به، تعبّر عن خصوصيّته، عن اختلافه وتفرّده.

الحداثة وعي مزدوج بالواقع وما يعلو عليه أو يحقّق مسعى تجاوزه، وهذا يقتضي أنّها وعي "ضدِّي، ينفي نفسه في فعل نفيه لغيره"، أو قل: إنّها بمثابة رؤيا كليّة للذّات وللعالم، أو هي عبارة عن رؤيا العالم من زاوية رفضه، أو في موقف رافض له، ساعٍ إلى تجاوزه، وليست رؤية للعالم من موقف التّصالح معه أو من زاوية الخضوع والتّبعيّة له.

أمّا تجربة القول الشّعريّ الحداثيّ، فهي عبارة عن تجربة رؤيا كيانيّة، ينهدم خلالها الكائن الرّائي؛ ليعيد بناء كينونته عبر فعل القول/الرّؤيا ذاته. ومن هنا يمكن تعريف القول الشّعريّ الحداثيّ النّاتج عن هذه التّجربة، أو المعبّر عنها، بأنّه قول كلّي مركّب لما يكونه وضع قائله الكلّي المركّب في سياق القول ذاته.

وهذا يقتضي أنّ الأوّليَّة في بنية القول الشّعريّ الحداثي، لـ(أنا) القائل، لا لـ(أنت)، أو الـ(هو) (الهوكذوات، والهوكموضوعات)، ولـ(أنا)، لكن لا كإعلان أو كتصريح، وإنّما كتلميح أو كرغبة مكبوتة في التّحرّر من كلّ سلطة، أو في تجاوز كلّ وضعيّة استلاب؛ لذلك يمكن النّظر إلى هذه الأنا الشّعريّة الحداثيّة بوصفها بنيةَ علاقةِ توتّر جدليّة بين من يقول في بنية النّص

الحداثي وما يقول ومَنْ يقول وإمكانات القول، أي: بين (أنا) القائل/الرّائي وعالم القول/الرّؤيا، و(أنا) القائل/الرّائي وإمكانات القول/الرّؤيا، بوصفها إمكانات اللغة والفكر والخيال.

وبما يؤكّد أنّ الأصل في خطاب الحداثة الشّعريّ، أنّه خطاب موجّه ضدّ كلّ ما من شأنه أن يستلب حريّة الـ(أنا)، أو يلغي أو يصادر أو يهمّش دورها على أيّ مستوى من مستويات الحياة كافّة، أكان هذا الماً يَستلِب أو يُلغي أو يُهمّش وضعاً اجتماعيًّا، أونظاماً، أو شخصاً مخاطباً، أو لغةً، أو فكراً، أو رؤيةً أو عقيدةً أو منجزاً سابقاً.

الحداثة الحقيقيّة تأسيس لنصّ جديد في الكتابة، ولنصّ جديد في القراءة. إنّها صياغة جديدة لعالم جديد بإمكانات جديدة متجدّدة دوماً.

-٢-

الحداثة والتراث

وهذا يعني أنّ الحداثة ليست قطيعةً مع التّراث، وإنّما هي إصغاء وحوار حيّ وحميميّ مع نصوص التّراث. فالتّراث بالنّسبة للمبدع، هو الأرض التي عليها يتحرّك، ومن ترابها يبني نصوصه الإبداعيّة. لا، بل إنّه الرَّحم الذي يحتضن المبدع، ويمدّه بكلّ مقوّمات الحياة والاستمرار والتّواصل مع الآخرين، "إنّه الحبل السّري الذي يربط حاضر المبدع بماضيه"، فهو تماماً كالجذر؛ جذر الشّجرة الباسقة الذي عنه تمتدّ الكينونة الإبداعيّة وتستطيل.

المبدع الحقيقيّ لا يبدع في الفراغ؛ خارج عالم الإبداع السّابق في الوجود على وجوده الإبداعيّ، ليس هذا فحسب، بل إنّ المبدع الحقيقيّ هو نفسه بمثابة نصّ تشكّله نصوص الثّقافة الإبداعيّة ماضيها وحاضرها على السّواء.

وعليه فالحداثة ليست اغتراباً عن العصر في التّراث، ولا هي تعالٍ على التّراث، وإنّما هي انفتاح على التّراث - بوصفه الماضي بكلّ ما فيه - من أفق الحاضر والمستقبل.

الحداثة ليست مجرّد هدم لما هو سائد، أو تقويضاً لما هو قائم، وإنّما هي عمليّة تفكيك وإعادة تركيب، إنّها عمليّة صهر وإعادة صياغة لأنساق الكلام المتكلَّم من قبل بكافّة أشكاله وتجليّاته. وهذا يقتضي: أنّ الحداثة ليست سمةً نوعيّة خاصّة بمرحلة أو بوضع يمكن أن نطلقه فقط على شعراء جيل أو مرحلة معيّنة، وإنّما هي سمة نوعيّة مفتوحة على مطلق الزّمكان؛ يمكن أن تتحقّق أو يتوفّر عليها كلّ شعر حقيقيّ لشاعر حقيقيّ. الشّاعر الحقيقيّ - في رأيي - هو شاعر حداثي بمعنى ما، باعتبار أنّه يحدث في أمر الشّعر (في نظام القول الشّعري) ما ليس من الشّعر.

-٣-

الحداثة قديماً

غير أنّ الحداثة قديماً حداثتان:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حداثة شعريّة: تبنّاها وجسّد مذهبها شعراء مرموقون، فرضوا حضورهم التّاريخي في السّاحة الإبداعيّة العربيّة قديماً وحديثاً، وفي طليعتهم: بشّار بن برد، وأبو نواس، ومسلم بن الوليد، ثمّ أبو تمّام، فالمتنبي، وكثير من أضرابهم.

وحداثة نقديّة: تبنّاها وبلور ملامحها عبدالقاهر الجرجانيّ في كتابيه: دلائل الإعجاز، وأسرار البلاغة.

الأصل في الحداثة الشّعريّة القديمة (العبّاسيّة)، أنّها قد انقسمت - في رأيي - إلى قسمين أيضاً:

حداثة شعريّة محتشمة: وقد تجسّد هذا الشّكل من أشكال الحداثة الشّعريّة في شعر أبي تمّام بخاصّة.

وحداثة شعريّة ماجنة: وقد أسّس لها عدد من شعراء المجون، وفي طليعتهم: بشّار بن برد، وأبو نواس، ومن حذا حذوهم من الشّعراء.

حيث نجد من سمات خطاب الحداثة الشّعريّة الماجنة، وبخاصّة عند كلّ من بشّار وأبي نواس (التّركيب والانفتاح)؛ فهو خطاب مركّب، من جهة، وهو خطاب مفتوح على المتّعدّد واللاّنهائيّ، من جهة ثانية، وهو انفتاح سببه انفتاح وَعْي مبدعيه، في لحظة إبداعه، على متعدّد العوالم الواقعيّة والممكنة؛ حيث تبدو لحظة الكتابة الشّعرية عند أبي نواس - بخاصّة في نصوص الخمرة على سبيل المثال - بوصفها لحظة انفتاح وَعْي على عالم الخمرة وعلى عالم المرأة، في آنٍ معاً. وهذا يعني أنّ وعي الشّاعر بالخمرة قد قاده أو استدعى منه الوعي بالمرأة، بل لنقل: إنّه قد صار وعياً متلبِّساً بالمرأة، إضافةً إلى أشياء أخرى ارتبط وجودها بالخمرة، أو بالزّمن الذي سادت فيه الخمرة. ومن هنا رأيناه، في معظم نصوصه الخمريّة، يماهي بين الخمرة والمرأة، أو بين الخمرة والمُلْك، وبالأخصّ مُلْك آبائه وأجداده الفرس الزّائل.

على أنّ أبا نواس لم يماهِ بين الخمرة وأيّ امرأة، أو بين الخمرة والمرأة مطلقاً، بل بين الخمرة والمرأة المثال التي طالما بحث عنها الشّاعر في عالم الواقع ولم يجدها؛ ما اضطرّه إلى البحث عنها في عالم الحُلُم، عبر إمكانات الخمرة.

ومن هنا رأينا من آليّات التّخاطب التي اعتمدها الشّاعر في خطابه الشّعري هذا:

آليّات الحُلُم ومفارقة الزّمكان القائمة على تقنية(التّفرّد والعزلة)؛ ما جعل من نصوصه الشّعريّة نصوص رؤيا كليّة للأشياء، وملامسة أو معايشة لها من قرب.

التّناص بوصفه انفتاحاً على متعدّد العوالم والنّصوص.

السّخرية والتّهكّم؛ لذلك رأيناه - في كثير من النّصوص - يلوذ بلغة الخضوع؛ سعياً إلى التّعبير عن موقف الرّفض والتّمرّد.

الاستخدام الرّمزيّ للّغة.

-٤-
الحداثة قديماً وحديثاً

بيد أنّ ما ميّز خطاب الحداثة الشّعريّة، فضلاً عن ذلك، وبخاصّة عند روّاد التّحديث الشّعريّ (قديماً عند أبي تّمام، وحديثاً عند أدونيس) أنّه قد صار خطاب تأمّل في خطاب الشّعر ذاته، حيث الشّاعر في كليهما، قد صار يتأمّل قوله الشّعريّ نفسه، محاولاً تقديم صورة لما ينبغي أن يكونه خطابه الشّعريّ، فأبو تمّام ـ مثلاً ـ كان يحاول أن يقدّم رؤيةً متميّزةً للشّعر، مقابل الرّؤية التّقليديّة التي كانت سائدةً في عصره، وعزّزها نقّاد زمانه، إضافةً إلى بعض الشّعراء؛ ومن هنا رأيناه يقدّم قصائده كما لو كانت نماذج تطبيقيّةً على نظريّته الشّعريّة الحداثيّة، على نحو يؤكّد لنا أنّ أبا تمّام قد أخذ على عاتقه مهمّة الخروج على الخطاب الشّعريّ السّائد، والتّمرّد على القوالب الجاهزة في القول (نظريّةً وتطبيقاً)، وذلك من خلال تبنّيه لمفاهيم جديدة في الشّعر ووظيفته، ومن هنا يمكن وصف أبي تمّام بكونه رائد التّحديث الشّعريّ أو الإبداعيّ النّاشئ من توتّر العلاقة بين شكل القول ومضمونه، أو بين مدلول القول وداله، أي: بين المدلول القديم ودلالته الحديثة، باعتبار أنّ التّحديث الذي كان قد سُبق إليه على يد زملائه الشّعراء السّابقين، وبخاصّة بشّار وأبو نواس وأضرابهما، كان قد بقي تحديثاً على مستوى المحمول (الأيديولوجيّ) أو (الفلسفيّ) للقول الشّعريّ، أو على مستوى المواقف والأفكار والرّؤى، إضافة إلى شكل بناء القصيدة، أي: على مستوى شكل الملفوظ الشّعريّ/ القصيدة: بناؤها أو بنيتها بشكل عام، إضافةً إلى مضمونها. أمّا عند أبي تمّام، فقد صار التّحديث متمحوراً حول طريقة بناء الدّلالة في نصّ الخطاب الشّعريّ، بحيث شمل طريقة استعمال اللّغة في التّعبير عن تلك المواقف والأفكار الجديدة.

بيد أنّ هذه الظّاهرة كانت قد برزت عند أبي نواس الذي كان قد وظّف كثيراً من الموضوعات القديمة، كالمرأة والخمرة ـ مثلاً ـ توظيفاً رمزيّاً، مستغلاً محمولاتها الدّلاليّة والرّمزيّة في الإيحاء بحقيقة مواقفه وأفكاره الجديدة والمناقضة لكلّ ما هو مألوف أو سائد. وهذا يعني أنّ أبا تمّام قد استطاع أن ينقل المعركة التي كانت دائرةً بين النّقاد والشّعراء حول قضيّة اللّفظ والمعنى، وإلى أيّهما تعود المزيّة والفضل؛ من معركة كان مجالها الأفكار والمضامين، أو الألفاظ والتّعابير المعبّرة عن تلك الأفكار والمضامين (كان صراعاً حول صلاحيّة المضمون وحده، أو صلاحيّة الشّكل وحده، حول جديد المعاني أو جديد الألفاظ؛ من حيث إنّ النّقد، في تلك المرحلة، كان لا يزال نقداً جزئيّاً؛ يتعلّق باللّفظ وحده، أو بالمعنى وحده)، ليجعل منها الشّاعر أبو تمّام معركةً مجالها العمليّة الإبداعيّة برمّتها، بوصفها طريقةً خاصّةً من طرق إنتاج المعنى أو التّعبير عنه، وهذا يعني أنّه قد صار مجالها اللّفظ في علاقته بالمعنى، أو المعنى في علاقته باللّفظ، فاستطاع أبو تمّام بذلك أن يلفت نظر النّقاد إلى أنّ هناك معاني جديدةً يمكن التّعبير عنها بألفاظ

قد تكون قديمةً، وقد تكون جديدةً؛ مولّدة أو مشتقّة من الجديد، كما أنّه استطاع أن يلفت نظر النقّاد، فضلاً عن ذلك، إلى أنّ الجديد الجدير بالتّقدير والاحترام، هو ذلك الجديد الذي ينبثق من طبيعة الاستعمال الجديد للّغة، فأن يستخدم هذا اللّفظ الذي عرف باستخداماته السّابقة للتّعبير عن معنى آخر جديد، هذا هو الجديد الجدير بالتّقدير والاحترام في حداثة أبي تمّام.

ومن هنا يمكن القول: إنّ الحداثة في خطاب أبي تمّام لم تأت، في الأساس، من رفض القديم لقدمه، أكان فكراً أم لغةً، بل من التّعبير عنه بطريقة جديدة، أو من كون أبي تمّام قد أحدث في أمر الخطاب الشّعريّ ما ليس من هذا الخطاب، وهو ما يصدق عليه تعريف جان كوهين للشّعر: «بأنّه ليس التّعبير العاديّ عن عالم غير عاديّ، بل هو التّعبير غير العاديّ عن عالم عاديّ»[1].

-٥-
الحداثة النّقديّة قديماً

أمّا الحداثة النّقديّة ـ كما تجلّت عند عبدالقاهر الجرجاني ـ فتُعَدّ حداثةً نقديّةً شعريّةً؛ كونها تستمدّ معاييرها من منطق الشّعر "ذاته، بما هو شعر؛ لذلك فهي تجسّد سيادة منطق خطاب الشّعر المحدث الذي هيمن في تلك المرحلة على خطاب الشّعر التّقليديّ أو كاد، بعد أن تمكّن الأوّل من فرض شروطه على الواقع الإبداعيّ والثّقافي واحتلاله موقع الصّدارة في الحياة الثّقافيّة العامّة.

تنهض نظريّة عبدالقاهر النّقديّة الحداثيّة على أساسيّين اثنين:

الأساس الأوّل: رفضه فكرة الفصل بين اللّفظ والمعنى (الشّكل عن المضمون) التي كانت سائدة في زمنه؛ ليرفض ـ تبعاً لذلك ـ أن تكون المزيّة متعلّقة بأيٍّ منهما دون الآخر، باللّفظ وحده أو بالمعنى وحده؛ لأنّه يرفض أساساً أن تكون العلاقة بين اللّفظ والمعنى في الشّعر من طراز العلاقة بين الشّيء والشّيء، أي: من نمط العلاقة بين الأشياء المنفصلة بعضها عن بعض، ويرى أنّها إنّما يجب أن تكون من طراز العلاقة بين الشّيء ونفسه (شكله ومظاهر وجوده)، فكما أنّك لا تستطيع أن تفصل صورة الشّيء عن الشّيء، فتنسب لها المزيّة والفضل دون الشّيء، كذلك لا تستطيع أن تفصل صورة المعنى (الهيئة التي خرج بها) عن المعنى في الشّعر لتمنحها المزيّة دونه، وإذا امتنع ذلك؛ فلم يبق إلاّ أن تنسب المزيّة والفضل للمجموع المتألّف منهما، أي: للصّورة أو للتّركيب والنّظم.

الأساس الثّاني (وهو على علاقة وطيدة بالأساس الأوّل): أنّ عبد القاهر قد أغفل عمليّة التّوجيه المباشر أو بالأحرى قد أسقطها من حسبانه، وهو يصوغ موقفه من قضيّة العلاقة بين اللّفظ والمعنى، بمعنى أنّه قد جعل يصوغ نظريّته في النّظم الشّعريّ، وقد تخفّف ـ شأن شعراء الحداثة في عصره ـ من وطأة المخاطَب المباشر إلى حدّ كبير، بحيث

لم يعد هذا المخاطَب يحتلّ في وعيه موقع الصّدارة، بل لم يعد يوليه ذلك الاهتمام الذي كان يوليه إيّاه البيانيّون منذ الجاحظ حتى القاضي الجرجانيّ. وبفضل قدرة عبد القاهر على تجاوز ثنائيّة المتكلّم/ المخاطَب أو المبيِّن/المبيَّن له؛ فقد استطاع أن يتجاوز ثنائيّة اللّفظ/المعنى، هذه الثنائيّة التي سيطرت على وعي البيانيّين، وظلّت تحكم أو تتحكّم في رؤيتهم لطبيعة الخطاب الشّعريّ وتقييمهم له.

وبهذا يكون عبد القاهر قد اهتمّ ـ خلافاً لنقّاد البيان من قبله ـ بالنّص الشّعريّ أكثر من النَّاص الشّاعر، وبالخطاب أكثر من المخاطَب، على نحو جعل من قراءته لنصوص الخطاب الشّعريّ الحداثي العبّاسي (كما تمثّل في بعض نصوص أبي تمّام والبحتريّ والمتنبّي وسواهم من شعراء ذلك العصر) قراءةً نقديّة منتجةً، أي: مؤسِّسةً خطاباً نقديّاً جديداً في القراءة النّقديّة. في حين بقيت قراءة نقّاد البيان من قبله ـ أمثال الآمديّ والقاضي علي عبد العزيز الجرجانيّ ـ لنصوص الخطاب ذاته قراءةً (عقيمة) غير منتجة، بمعنى غير مؤسِّسة لخطاب نقديّ جديد في القراءة النّقديّة، وذلك باعتبار أنّ قراءة عبد القاهر تُعَدّ قراءةً نصيّة بامتياز؛ كونها قد أخذت تنصِّص، بمعنى تظهر وتبرز اختلاف وتميّز النّص المقروء في ذاته، ولم تنصِّص ذاتها، أو نصّها القارئ ـ بوصفه نصّاً سابقاً في الوجود على وجود النّص المقروء ـ عبره أو من خلاله، لتنصص ـ من ثمّ ـ اختلاف وتميّز النّاص القارئ، من جهة، واختلاف وتميّز النّص المقروء، من جهة ثانية، إضافة إلى اختلاف وتميّز نصّ القراءة النّقديّة الجديد المتفاعل معها والنّاتج (عنها) في الآن ذاته؛ لذلك فمن شأن هذه القراءة النّصيّة المنتجة عند عبد القاهر الجرجانيّ أنّها ـ خلافاً للقراءة الأخرى العقيمة ـ قد أسهمت في التّأسيس لنصّ جديد في القراءة النّقديّة، أو لمنهج جديد في النّظر إلى النّصوص، وفي التّعبير عنها، وهذا راجع إلى أنّ القراءة الأولى (قراءة عبد القاهر) تنطلق ابتداء من التّسليم بحقّ النّص المقروء في الوجود أوّلاً، والنّظر إليه من زاوية ما هو وما يكون هو في ذاته أوّلاً، أي: من زاوية خصائصه الخاصّة أو سماته النّصيّة النّوعيّة في حضورها العينيّ المباشر؛ لذلك فالقراءة الأولى تخترق المقروء في ذاته، وتصغي إليه وتحاوره من داخله، ولا تفرض عليه شروط قراءتها من خارجه، شأن القراءة الثّانية التي ظلّت ترشق النّص المقروء بأحكامها الجاهزة من خارجه؛ ما جعل كلام النّص النّاتج عن هذه القراءة نوعاً من فائض الكلام على الكلام.

الحواشي:

(١) ينظر: جان كوهين، بنية اللّغة الشّعريّة، ط١، ترجمة محمّد الولي ومحمد العمري (الدّار البيضاء: دار توبقال، ١٩٨٦م)، ص١١٣.

النقد الموضوعاتي
الأدب بين علم الاجتماع وعلم النفس

أ.د.صالح رمضان . تونس

لقد اخترنا أن نقدّم في هذا المبحث أسس التفكير الموضوعاتي؛ لأنه من المناهج النصية التي تقيم علاقات جديدة بين مجالات معرفية كانت من قبل متمايزة. ويلحظ الباحث العربي في بعض الأبحاث التباساً بين مفهوم الموضوع في دلالته الإنشائية (البويطيقا)، وهو ما يطلق عليه باللغات ذات الأصول اللاتينية التيمة أوالثيمة (Theme-Thème) والموضوع في دلالته اللغوية العامة (Sujet). فعبارة الموضوع في دلالته العامة ليست من المصطلحات الإجرائية أوالنظرية المستخدمة في الدراسات الإنشائية المتصلة بالموضوعاتية. ويمكن أن نعود في عرض تاريخ مفاهيم هذا المرجع النقدي في مراحله المختلفة إلى المقال المتميّز الذي كتبته مارسال ماريني (Marcelle Marini) واستعرضت فيه أسس النقد التحليلي النفسي، وخاصة المقال التأليفي لدانيال برجز (Daneil Bergez) في المرجع نفسه عن التداخل المعرفي بين الموضوعاتية عند (قاستون باشلار) وجون روسي(Jean Rousset) وجان بيار ريشار(J.P.Richard)[1] وهو مقال ذو قيمة إنشائية . ومن المعلوم أن أعمال (باشلار) تمثل في تاريخ الفكر العلمي الحديث أهم مورد من موارد الدراسات الموضوعاتية ، وفي مقدمتها كتابه الشهير (تكوين العقل العلمي). فقد استعرضت الباحثة مراحل تطوّر علم النفس التحليلي خلال قرن من الزمن، بداية بجهود (سيقمان فرويد) في قراءته لمسرحية (سوفوكليس) ومسرحية (هاملت) لشكسبير و(الإخوة كارمازوف) لدوستويفسكي، وتحديده لملامح عقدة أوديب. وبيّنت تأثير هذه اللبنات الأولى في تاريخ نظرية التحليل النفسي، ودورها في فتح المجال أمام الباحثين في علاقة هذا الضرب من التحليل بالأساطير بما هي أعمال لغويّة رمزيّة، وبالمتخيّل الفردي والجماعي في مختلف الأعمال الأدبيّة . وهذا المتخيل هو آلة إنتاج الموضوعات الأدبية في مختلف الأجناس .

إلاّ أنّ الدراسات الموضوعاتية النفسيّة والاجتماعية، تتّجه اليوم أكثر فأكثر إلى إعادة

النظر في الخطاب الأدبي، بالاستناد إلى المقولات النفسيّة اللغوية التي انصرفت إلى الاهتمام باللاوعي في التلفّظ في الأدبي. وإنّ المقاربات الموضوعاتية تتّجه منذ الستّينات من القرن الميلادي المنصرم إلى جعل موضوع التفاعل بين الأدب والعلوم الاجتماعية والإنسانية موضوعاً ذا فوائد (إبيستيمولوجية)، من ذلك أن البحث في التقارب بين علم الاجتماع والظاهرة أو الحدث الأدبي، يتناول من زاوية أنّ كليهما خطاب عن المجتمع أوحدث أوعمل اجتماعي، وكان لأعمال روبرت إيسكاربيت (Escarpit R.)ومجلة (سياق) أثر بعيد المدى في نشأة علم جديد، سمّي بالموضوعاتية الاجتماعية أو عالم الاجتماع الاختباري. وقد فتح مجالات التفكير في موضوعات من قبيل: سوسيولوجيا الأدب الصادر سنة ١٩٥٨م والحدث الأدبي والحدث الاجتماعي الصادر سنة ١٩٧٠م. و قد تمكن من مدّ الجسور بين علم الاجتماع والأدب عبر علم الأدب المقارن، وقد عرّفه بكونه العلم الذي لا يفيدنا عن حياة مجتمع ما بقدر ما يفيدنا عمّا تحققه العلاقات بين الناس في ثقافات مختلفة من ثراء اجتماعي.

لكن الموضوعات الاجتماعية أوعلم الاجتماع الأدبي قد حقق نتائج جاوز بها الأدب المقارن، وذلك باهتمامه بمادة أدبية غير عالمة. وقد مكنت الدراسة البينية في هذا المجال من طرح أسئلة من قبيل : كيف يمكن أن يقرأ الخطاب الاجتماعي الظاهرة الأدبية ؟ كيف يمكن للخطاب الأدبي أن يقدّم معارف تفيد الحدث (السوسيولوجي) كيف يتحوّل الاهتمام بالنسبة إلى العلوم الإنسانية من السؤال عن ماهية الأدب إلى السؤال عما نفعل بالأدب ؟ أو ماذا يمكن أن نفعل بالأدب؟

وتعود النشأة الأولى للفكر الموضوعاتي إلى الخمسينات من القرن العشرين[٢] وذلك في سياق النقد الجديد، وقد تأثر أصحابه بعلم النفس التحليلي، وبفلسفة الفكر الظاهراتي،ولكنهم سعوا إلى الاستقلال عنه. وتأسّس النقد الموضوعاتي في النظريات الإنشائية الحديثة ليعالج إحدى الإشكاليات الكبرى في قراءة مضامين الأدب وتقطيع العالم الأدبي الذي يقوم عليه النص، وليجيب عن السؤال المعرفي الكبير الذي طرحته الدراسات النصية، وهو الآتي: هل يمكن أن يكون الموضوع الأدبي ابتكاراً من المبدع، يلفت من خلاله نظر القارئ إلى ظاهرة من الظواهر الثقافية أوالاجتماعية؟ هل مضمون الخطاب الذي نقرؤه في نص من النصوص هو من إنتاج المبدع وهو من الفكر المميّز له أو هو نظام رمزي،وبذلك يمكن للناقد وللقارئ عامة أن ينتج دلالة النص وأن يبني موضوعاً من خلال النص، بصرف النظر عن مقاصد المبدع، مهما يكن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص؟ ويمكن أن نرى في الفكر الرومنسي الألماني وفي امتداده عند (هيديجير) أصلاً من الأصول التنظيمية للفكر الموضوعاتي،فقد ذهبوا إلى أن الموضوع الأدبي هووعي بالنص وإحساس روحي بالكتابة على نحو ما نجد عند (جان جاك روسو) و(مارسيل بروست) . وقد كان للمفكر الفرنسي (قاستون باشلار) الفضل في وضع الأسس الأولى لهذه المقاربات؛ بصفته أوّل من وضع للتفكير الموضوعاتي أطراً منهجية عامة؛ بتناوله لقضايا الفضاء والزمان والعناصر الأربعة:

النار والهواء و التراب والماء، وهي العناصر المكونة للثقافة الموضوعاتية في مختلف التجارب الكتابية الكلاسيكية والحديثة .

- الماء= الحركة والخصوبة ومصدر الحياة الشفافة .
- النار= الحرارة والخصوبة والضياء (النور).
- الهواء = الاتساع والحركة والارتفاع والأحلام.
- التراب= الخصوبة والأصالة والفضاء الحاضن للتجربة والواقع.

وقد ذهب (قاستون باشلار) إلى أن الموضوع في أي نوع من أنواع الأدب هو أولاً تجربة قرائية أكثر مما هو معرفة علمية؛ ولذلك يمكن لنصّ واحد أن يكون فيه أكثر من موضوع، بحسب التجربة القرائية، كأن نقرأ معلقة امرئ القيس من موضوع الخصوبة، وطقوس العبور من القحط إلى الخصوبة من منظور (أنتروبولوجي)، أوموضوع المرأة ومغامرة الوصل الغنائي من منظور اجتماعي، ذاتي، أوموضوع الفتوة الجاهلية من منظور اجتماعي، قبلي .

والموضوع ليس معطى قبليًّا مثل الغرض الأدبي، بل هو صيرورة قرائية وإنتاج خاصّ بثقافة القارئ وبخصائص تلقّيه للأثر ، فالغرض في القصيد نظام معنوي مقصود لذاته في نية الشاعر أوالكاتب، كالمدح والغزل والرثاء والهجاء وغيرها من مقاصد الشعر والنثر التي لا تكون بالضرورة موضوعات، أومن تيماته، ولكن يمكن لنا أن نقطّع الخطاب من خلال موضوعات، يشي بها مخيال الشاعر. إنّ الموضوع هو أوّلاً إدراك متميّز للعالم ، ومن هنا جاءت نظرة (باشلار) إلى الموضوعات نظرة جمالية. فالموضوعاتية تقسم العالم وفق ثمانية أسس للإدراك الجمالي:

١-العالم في أبعاده المكانية والزمانية : الماضي والحاضر والمستقبل والخلف والأمام ، وفوق وتحت وبين بين ، والاتساع والانغلاق.

٢-العالم ظواهر وعلامات : القوة والضعف ، العدد والفرد، العزلة والاجتماع ، الصخب والصمت، النور والظلام .

٣- العالم والأبعاد الأربعة : الماء والنار والتراب والهواء.

٤- الحلم والحقيقة ،الحياة والموت .

٥- الواقع و الخيال.

٦- المادة والروح .

٧- العقل والعاطفة.

٨- الذاتي والموضوعي .

وقد عرف (جان بيار ريشار) الموضوع بأنه إحدى الوحدات الدلالية التي يمكن استخلاصها من النص، وفق مبدأ تنظيمي، يتشكّل حوله العالم الأدبي للمبدع[٣]

الموضوعاتية والنقد الاجتماعي:

تلتقي المقاربة الموضوعاتية ومنهج النقد الاجتماعي في ثلاثة مستويات :

١-١ الظاهرة الاجتماعية والظاهرة الموضوعاتية: تتناول الدراسة الاجتماعية موضوعات الأدب بما هي ظواهر ثقافية أوجمالية أوتيمات اجتماعية، كتيمة الصداقة أوالغربة أوالحنين إلى الأوطان أوتيمة الحبّ في الغزل أوتيمة الشعوبية في الهجاء أوالحرب في شعر الحماسة أوالطفولة في الشعر الغنائي الرومنسي وفي الترجمة الذاتية.ولكن الدراسة الموضوعاتية تبني أسسها المفهومية للظواهر الجمالية على تتبّع ما سمّاه (باشلار) بالخيال أوالمخيال الموضوعاتي، فالنص الأدبي يتضمّن متتاليات موضوعاتية أوتيمات، ينتجها خيال المبدع، وينثرها في النص، ويعيد القارئ جمعها وبناءها في خطاب نقدي تحليلي. وفي ضوء هذه الظواهر؛ تبنى الدراسة الموضوعاتية على مفاهيم اجتماعية مستمدّة من الظاهرة نفسها، فتقسمها إلى وظائف صغرى، منها في ظاهرة الحب أوتيمة الحبّ :

- الوصل والهجر: (موضوعان فرعيان أوموتيفان من موتيفات الشعر وقصص العشاق النثرية)، وتتمّ دراستهما بإحصاء الأبيات أوالمقاطع والأخبار التي تصور هاتين الظاهرتين: المحبّ- الرقيب- الوصل- الهجر وما بينهما من صراع مع المجتمع وأثره في هذه الظواهر، ومن هذه الموضوعات كذلك موضوع الحرب أوتيمتها :

- البواعث على الحرب- الفضاء الحربي - المعركة- الانتصار والانهزام .
- موضوع الصداقة (تيمة) :يمكن دراسته باستخدام مفهوم الحساسية التخييلية عند (جان بيار ريشار):

أ - الصداقة والموضوعات المجاورة لها: الأخوة- العصبية - الرابطة الاجتماعية .
ب - الصديق والمجتمع.
ج - الصداقة والقيم.
د - الصداقة و كتابة الأدب.
هـ- الصداقة بين الواقع والمثال.

١-٢ الوعي بالعالم :يركز (جان بيار ريشار) كتابته الموضوعاتية على مسألة الوعي بالعالم؛ بصفته محركاً لبناء الموضوعات في مختلف أجناس الكتابة الأدبية، وهذا الوعي، يغذّيه الخيال وقدرة المبدع على تنظيم مكوّنات العالم من خلال ذلك الموضوع .وتلتقي نظرة (جان بيار ريشار) و(قاستون باشلار) في الوعي التخييلي بالعالم، من خلال خصائص العناصر المكوّنة للصفات المادية للأشياء، من ذلكَ مثلاً - أنّ الوعي بصورة المكان في الرواية أوفي الشعر ينتظم من خلال الفضاءات السائلة، كالماء الجاري أوالمياه الجامدة أوالأمكنة المظلمة، أي: التي ينقصها النور، أوالأمكنة المضاءة، أوالمرتفعة (تحليل مارسيل بروست لرواية التربية العاطفية لستندال) أوالكائنات الطائرة، أو الفضاءات المنفتحة .ويمكن للوعي بالعالم أن يظهر في متتاليات من الأفعال والأسماء المتقاطبة والمتشاكلة في النصّ الأدبي ، أمثلة:

موضوع الخوف: الأفعال:خاف-اعتذر- قلق- فرّ- اختبأ- استعطف- الأسماء:الخوف-القلق-

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الليل-الوحشة-الندم-التوجس-الهروب-الاعتذار... ويمكن من خلال هذه المعاجم، المكوّنة للأفعال وللأسماء، أن نبني الموضوعات الأدبية .

١-٣ مجاوزة ثنائية المضمون والأسلوب:

إنّ تجربة الكتابة في موضوع أدبي هي تجربة جمالية، ذاتية، يلتزم فيه «الأنا»(٤) المبدع بالشكل والمضمون معاً؛ لذا تبطل الدراسة الموضوعاتية الفصل بين الشكل والمضمون، وقد دحض (مارسيل بروست) مقولة سانت بوف (Sainte Beuve) الأسلوب هو الإنسان، لوضع مقولة جديدة، أكثر تعبيراً عن الفكر الموضوعاتي، وهي الأسلوب هو الموضوع نفسه أوهو نظرة المبدع إلى الموضوع نفسه. ويرى أن الاستعارة أوالتشبيه أوغيرهما من الأساليب التصويرية ونظم التمثيل إنّما هي جهات، ينظر منها المبدعون إلى الموضوعات، فالموضوع في أي أثر من الآثار الأدبية هو المعدّل العام للاستعارات والتشبيهات المستعملة في ذلك الموضوع .

ونلحظ في المجال السردي- مثلاً- أن انتظام الموضوعات يمكن أن يكون من خلال التجربة النفسية الملموسة، كتجربة الخوف في عالم البخلاء، فالخوف في قصص الجاحظ موضوع أوتيمة من التيمات التي تنتظم فيها أوصاف شخصيات البخلاء ونظرتهم إلى العالم ،والعفة في قصص العشاق في طوق الحمامة لابن حزم فرع موضوعي من موضوعات التجربة في موضوع الحبّ .

٢-الموضوعاتية وعلم النفس الأدبي:

يمكن أن ننطلق في تعريف النقد الموضوعاتي في صلته بالنقد النفسي من تعريف (دانايل برجيز) فهو يقول:«وفي الحقيقة فإنّ نقاط الالتقاء بينهما مهمّة، فهناك الاهتمام المميّز ذاته بالصور والرغبة ذاتها بتجاوز المعنى الظاهر للنصوص واعتماد القراءة العرضانية للأعمال الأدبيّة، (أي: قراءة العمل قراءة أفقيّة) وهي قراءة تسمح بعقد المقارنات وإظهار التشكيلات التصويريّة والترسيمات الغالبة ....لكنّ هاتين المقاربتين تتعارضان جذريًّا في مسألة العلاقة بين الذات المبدعة وعملها الأدبي؛ إذ يميل التحليل النفسي إلى النظر إلى العمل الأدبي بما هو جملة معقّدة، تحيل على وضع نفسي سابق، وتلعب دوراً تصعيديًّا ، فالفنّ عن طريق الإيهام، يدفع بالرغبة المكبوتة إلى التعبير عن ذاتها، وعلى العكس من ذلك يرى (قاستون باشلار) وهو أحد مؤسّسي الفكر الموضوعاتي، أنّه لا يجب ردّ الصورة إلى تكوّنها وربطها بما يسبقها، بل التقاطها عند ولادتها ومعايشتها في صيرورتها»(٥).

إنّ هذه المقولات، تعارض النظرة النصّانية أوالشكلانية للأدب، وقد استند أصحابها مثل جورج بولي (GeorgePoulet) و(جان روسي) وجان ستاروبنسكي(Starobinski) إلى أعمال (قاستون باشلار)، وتذهب هذه الرؤية الموضوعاتية إلى أنّ الكتابة الأدبيّة ليست بصناعة لفظيّة أوأسلوبيّة على نحو ما يرى الشكلانيون وأصحاب النقد الجديد وعامّة البنيويين من إنشائيين ونصّانيين، وإنّما الكتابة الأدبيّة أوالقول الأدبي عموماً هي أوّلا تجربة نفسيّة أو روحية وثقافية(٦).

إنّ العودة إلى المنهج الموضوعاتي من وجهة النظر النفسانيّة ترمي إلى التنبيه على إهمال الدارسين المتخصّصين في الأدب القديم بعامّة وفي النظريات المقصديّة بخاصّة إلى مسلك مهّم من مسالك دراسة هذا الجنس من النصوص، وهو ذلك الذي يرى في اللغة الأدبيّة على اختلاف فنون القول والكتابة مصدراً مناسباً لكلّ عمل تأويلي، يهدف إلى استبطان الذات البشريّة في أعماقها النفسيّة، في وعيها وفي لاوعيها، في أحلامها التي تبنيها من خلال الأنظمة الرمزيّة في الشعر والأسطورة والخرافة وغيرها من وسائل التعبير.

وقد وجدنا في بعض الدراسات العربيّة التي سعت إلى الاستفادة من المنهج النفساني في صيغته الأولى مع (فرويد) أوفي صيغه االمتأخّرة، وخاصّة صيغة (كارل يونغ) ما يمكن أن نعدّه نماذج ناجحة في نقل الأصول النظرية وفي تطبيقها على النصوص الأدبيّة العربيّة ، ويمكن أن نذكر في هذا السياق – على سبيل التمثيل لا الحصر – تحليل مصطفى ناصف للصورة الأدبيّة في الشعر العربي، فقد ميّز الباحث ببراعة نادرة الخيال البياني أوالتركيبي أوالصناعي من الخيال الشعري أوالإبداعي بين الأدبين القديم والحديث في الاتجاه الإحيائي والرومانسي ، وسعى إلى النظر في نماذج من الشعر القديم والحديث، من خلال استغلال الطراز النفساني، على وجه لا يخلو من نفس تأصيلي لافت للانتباه ، وفي الفصل السادس من كتابه (الصورة الأدبيّة) تحليل تأليفي رصين لإحدى قصائد إلياس أبو شبكة، وازن فيه الباحث بين نظام الصور في القصيد و نظام الرموز التي تحيل عليها، و منها على وجه التخصيص إحالة هروب الفتاة التي يتحدّث عنها الشاعر إلى البحرعلى رغبة الشاعر في العودة إلى الرحم، باعتباره حلماً من أحلام الفرد بإزاء قيم الجماعة [٧] ، وقد كان الشيخ ناصف على وعي حادّ بحدود هذا المنهج، فختم تحليله بقوله :« وأنا حريص على ألا يحيل تطبيق النصّ الأدبي إلى وثيقة تخضع طائعة أوكارهة لنظريات معيّنة، فإنّ النص ّدائما ذو كيان فردي وإضافة جديدة، وكثيراً ما لا ينتهي إلى نقطة حاسمة في أمر التطبيق ولن يؤدّي إلى زعزعة طائفة من المثل الأولى للتجربة» [٨].

٣-علاقة الموضوع بالعالم :

لاتخلو نظرة (قاستون باشلار) إلى إنشائية الكتابة من الناحية الموضوعاتية من بعد بيني، فهو يذهب في تحليل جمالية الفضاء[٩] إلى أنّ العلاقة بين اللغة والكتابة والتجربة هي التي تحدّد زاوية نظر المتكلم إلى الفضاء، وبذلك يكون المكان موضوعاً أدبيًّا، أي: ظاهرة جمالية في إدراك الأشياء، لا بما هو مكان محايد، بل بما هو زاوية نظر (مكان الطفولة- الباب الموارب- السقف- الركن المنسي – الغرفة عند الاستيقاظ من النوم- المحطة قبل انطلاق القطار- المطار ولحظة الوداع- الحديقة المقفرة- ظلال الشجرة وحكايات الصيف) . وهي زوايا نظر، تتناول ما يمكن أن نسمّيه بالجغرافيا العاطفية والجمالية، كالفضاء المدني، وكالأطلال في القصيد البدوي، والفضاء المجلسي في نوادر القصور والبلاطات وأدب المنادمة والمطارحات والمفاكهات، وكالمجالس الأدبية في المقامات، وفضاء الذكريات في أدب السيرة الذاتية والمذكرات واليوميات والفضاءات في الرواية

الحديثة، وهي موضوعات أدبية أوتيمات، تصور الشوارع والأحياء والأرباض والمقاهي والأمطار التي تنزل على المباني وألوان الفوانيس المعلّقة في الشوارع ، وسائر ألوان المعمار في المدينة، وحركة الإنسان في فضاء المدينة، وضياع الفرد وغربته في الأماكن العامة.

وإنّ المبدع يسعى بخطابه عن المكان أوالفضاء إلى تأثيث المكان بالتجربة الروحية التي يعيشها مع أفكاره وأحاسيسه في ذلك الفضاء، فيؤثثها بالنسيب في المكان الطللي وبالتطفّل والكدية والتطرّح في الفضاء المجلسي الحضري (المقامات) وبأدب المفاضلات والمناظرات في المجلس الجادّ (الإمتاع والمؤانسة للتوحيدي).

إنّ الموضوع الأدبي في النقد الموضوعاتي هو وعي بالعالم على نحو من الأنحاء، وهو كما يرى(قاستون باشلار) علاقة ذاتية واعية بالعالم، فاللغة تتضمّن معطيات متعددة، يمكن أن ننظر إليها من زوايا مختلفة ، أي: يمكن أن ينظر المبدع إلى القطب الدلالي الواحد من خلال علاقات، أي: تيمات أوموضوعات مختلفة، وفي هذا السياق يقول (جون بوليه) في كتابه (بيني وبين نفسي):«قل لي كيف تتصور الزمان والمكان، أوقل لي أيضاً كيف تقيم الصلات مع العالم الخارجي، وسأقول لك من أنت». ويذهب عامّة الموضوعاتيين إلى أنّ الحواسّ التي نصوغها في متخيّل ما، هي التي تدفعنا إلى تنظيم العالم في موضوعات بعينها .

أمثلة : *الرحلة في القصيد القديم :

-استكشاف للمكان وللفضاء(موضوع/تيمة١)، فكلمة رحلة، تتضمّن معنيين متشاكلين، هما: المعنى الزمني أوالحركة في الزمن والمعنى المكاني أو الحركة في المكان .
- رمزللرحلة في الزمان (موضوع/ تيمة٢).
- الهروب من المكان و الزمان (موضوع/تيمة٣).

* الحبّ في الغزل القديم :

- علاقة اللغة بالجسد (موضوع /تيمة١:الغزل الإباحي).
- علاقة اللغة بالروح (موضوع /تيمة ٢: الغزل العفيف).

* السعادة في الشعر الرومنسي:

- الطفولة: التعبير عن الحركة الحسية في السعادة، أي: تصوير العالم وهويتحرك حسيًّا ويستعمل الاستعارات الطفولية أوالرمزية.
(موضوع إحساس بالسعادة والحرية /تيمة١).
-الحلم (موضوع /تيمة٢).
- الطيران: تجربة استعارية في التعبير عن السعادة (موضوع /تيمة٣).

* الغربة في النثر العربي القديم:

هي علاقة تجربة انقطاع، تقابل موضوع الصداقة، وهي علاقة تجربة اتصال :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- الغربة الاجتماعية: التعبير عن الحالة الحسية في الغربة، أي: تصوير العالم وهو ينفصل حسيًّا عن الذات أوالعكس (موضوع/تيمة ١) .ويكون موضوع الجسد الفعلي والجسد الرمزي مادّة من موادّ قراءة هذه الغربة .

- الغربة الفكرية (موضوع/تيمة٢).

-الغربة الروحية :التعبير عن الحالة الروحية في الغربة، أي: تصوير العالم وهو ينفصل روحيًّا عن الذات أوالعكس (موضوع/تيمة٣).

وبعد فإنّ النقد الموضوعاتي مقاربة قرائية، بينية للخطاب الأدبي، هو مقاربة بينية؛ لأنه يتناول الظاهرة الأدبية بما هي موضوع معقّد، متعدّد الجوانب؛ لأنه موضوع تجربة إنسانية، ذات قيمة نفسية واجتماعية وجمالية، ولأنه ينظر إلى العالم من خلال موضوع يختاره القارئ، ليصل منه إلى تجربة المبدع الاجتماعية أوالنفسية أوالثقافية. والموضوع الأدبي أوالتيمة إذن، ليس بالضرورة اختياراً من اختيارات المبدع، بل يمكن أن يكون تقطيعاً قرائيًّا للنص الأدبي، فهو أكثر التصاقاً بالذات القارئة منه بالذات المنتجة للأدب.

إنّ الموضوع حيّز بيني؛ لأنه خلاصة الروافد الثقافية والاجتماعية والنفسية، ولأنه حركة الفكر المتجهة إلى قراءة أثر من الآثار، وهو أخيراً عنوان من عناوين الرغبات القرائية، ونظرة المتلقّي للنص، من زاوية نوع الخطاب وجنس الكتابة.ويمكن للنص نفسه أن تتراكب مستويات تقطيعه الموضوعاتي، فيكون ذلك مظهراً من مظاهر ثرائه الثقافي والجمالي .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحواشي:

(١) مجموعة من الكتّاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، سلسلة عالم المعرفة، العدد (٢٢١)، تعريب رضوان ظاظا، ومراجعة المنصف الشنوفي (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ذو الحجة ١٤١٧هـ/ مايو. آيار ١٩٩٧م)، ص٤٩-٩٤.

(٢) وإن كنا نرى أن مفهوم الوظيفة في السرديات الشكلانية الروسية يمكن أن يكون رافداً من روافد النقد الموضوعاتي؛ لأن الوظيفة هي أصغر وحدة دلالية في الحكاية، مثل: الأخذ بالثأر في قصص الأيام، أو التعرف على الضحية في الرواية البوليسية، أو الهجر في قصص العشاق.

(٣) عالم مالارمي الشعري، ص١١٠.

(٤) لا صلة لعبارة (الأنا) في التحليل النفسي بضمير المتكلم المفرد، فالضمير المفرد كسائر الضمائر معرفة، وهو لا يحتاج إلى تعريف، أما (الأنا) في التحليل النفسي فهو وحدة شعورية، ومنطقة من مناطق الوعي الثلاث، وهي: الأنا الأعلى (وهو الضمير الاجتماعي الخارجي)، والهو (وهو اللاوعي)، والأنا (وهو الوعي الفرد أوالضمير الذاتي).

(٥) النقد الموضوعاتي، ضمن (مدخل إلى مناهج النقد الأدبي)، ص١٠٥.

(٦) المصدر نفسه.

(٧) مصطفى ناصف: الصورة الأدبيّة (بيروت: منشورات دار الأندلس، د.ت)، ص ١٧٧- ١٨٠.

(٨) السابق، ص١٨٠.

(٩) نذكّر بأنّ كتاب باشلار هذا يندرج في مشروع تحليلي جمالي متكامل العناصر ضمن ما يعرف بالفكر الموضوعاتي، وفي هذا المشروع ألّف باشلار مجموعة من المصنفات الجمالية، تناول في كلّ واحد منها عنصراً من العناصر الأربعة المعروفة، وهي: الماء، والهواء، والتراب، والنار.

قصتان قصيرتان جدًّا

محمد المنصور الشقحاء . السعودية

- ١ -

ثقافة

انفلت من بين الأصدقاء المحدِّقين معه في امتداد البحر مقتحماً الموج، وهو يصرخ: الشمس غرقت، سوف أنقذها!... ولما تأخر في العودة، امتطى الأصدقاء سياراتهم مغادرين المكان، وبقيت سيارته؛ تنتظر عودته.

◊ ◊ ◊

- ٢ -

يوم جمعة

هي من سعتْ لطلب الطلاق بعد زواج أربعة أعوام، لم تجد فيها الهدوء الذي معها فقدتْ ظلها؛ إذ إنَّهُ لا يمتلك إطلاقاً تلك البهجة، المفعمة بالرقة والحنو، التي تلتمع في عينيه، وعادتْ لغرفتها في منزل والدها... في الشهر الخامس تذكرتْ حبَّها

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأول، فأخذتْ تقف خلف ستارة نافذة غرفتها ليلاً؛ تتأمل الفضاء.

في نهاية الشهر العاشر لمحتْهُ عبر العتمة، يخرجُ من باب المنزل المقابل... قبل أن يمتطي عربته حدَّق في النافذة... رصدتْهُ، كان يأتي كلَّ يوم جمعة بعد أذان المغرب؛ لزيارة أسرته، ومع أذان العشاء يغادر، وفي الحالتين يحدِّق في النافذة... عليها أن تَعْبُر هذا الخوف السَّاكن في داخلها من دون أي عون.

تعطَّرتْ وارتدتْ أجمل ملابسها، أخبرتْ أمَّها أنَّها مدعوة لمناسبة تقيمها زميلتها في العمل بعد المغرب... خرجتْ من الباب، لمحها وهو يَهُمُّ بمغادرة العربة تمشي على الرَّصيف، شيءٌ فيه اشتعل، حرَّكَ العربة، ولما حاذاها توقف... لما استقرتْ في المقعد لم يكن هو، ولمَّا تجاوز الشارع لم تكن هي، تأملته، وشعرتْ بألم حاد يخترقها.

عَبَرَتْ لحظةُ صمتٍ؛ كأنه لم يجد ما يقوله، فجأةً وجهه أشرق، وصوته الهامس تدفق مولداً قوَّة هائلةً، معه الأحلام كانت تَنْسُجُ خيطَ هبَّاتٍ حميميَّةٍ، لم تَعُدْ تُذْكَر، فوجدَتْ في ذلك شيئاً من الرضا.

◊ ◊ ◊

الخطاب الواصف وتحوّلات المعنى
من شعر القضية إلى قضية الشعر

شوقي العنيزي - تونس

«إنّ الصراخ يقتل الشعر»

سعيد عقل

لم تكن التحوّلات التي داخلت القصيدة العربية المعاصرة حكراً على الجانب الشكلي، فقد رافق التبدّل في الشكل تبدّل في الرؤية الشعرية والنظر إلى وظيفة الكتابة في علاقتها بوضعية الإنسان في الكون وصلته بأشياء العالم من حوله. فليس الشكل مجرّد وعاء للتجربة، بل مظهر من مظاهرها. وهذه الرؤية الجديدة هي التي أملت على الشاعر أشكالاً تعبيريّة جديدة لقول الكيان والإصغاء إلى نداءاته الخفيّة. ولعلّ هذه الخصيصة هي التي جعلت القصيدة المعاصرة قصائد تختلف باختلاف تجارب أصحابها وتتغيّر بتغير تصوراتهم الجماليّة وخلفياتهم الفكرية والإيديولوجية.

ولعلّ الانتباه إلى هذه السمة هو الذي حدا بأدونيس إلى رفض جَوْهَرَة الظاهرة الشعرية، إذ لا وجود لشعر مطلق وإنما «الشعر دائماً شعر شاعر معيّن»[١] بل إنّ الممارسة الشعرية لدى الشاعر الواحد خاضعة باطّراد إلى مبدإ التحوّل، فالكتابة الشعرية إنما تتجسّد في القصائد و«القصائد تخلخل باستمرار نظام القيم الفنية أي تحوّل باستمرار مفهوم الشعر»[٢].

إنّ الإقرار بهذه الخاصيّة هو الذي دفعنا في هذه الدراسة إلى الإقامة عند القصيدة والإصغاء إليها وهي تخبر عن نفسها وتكشف عن طريقتها في أداء المعاني وتشكيلها، وذلك من خلال العناية بضرب مخصوص من الخطاب اصطُلِح على تسميته بـ(الخطاب الواصف) ونعني به خطاب الشعر الدائر

على الشعر، فالقصيدة المعاصرة لم تقف عند حدود العالم الذي ترسمه، بل إنها كثيراً ما ترتدّ إلى ذاتها وتتكفئ على نفسها، لتجعل من الكتابة الشعريّة موضوعاً لها، وتبين عن رؤية الشعراء لمكوّنات الشعر ووظيفته، ناهضة، على حدّ عبارة (رولان بارت) بوظيفة مزدوجة: «الوظيفة المدلولة التي تومئ بها الكتابة إلى ما وراءها إيماء الدال إلى المدلول الذي يقع خارجه أو الزجاج إلى زجاجيّته»[٣] وتتكثف هذه الوظيفة كلّما جاءت القصيدة لتبشّر بمشروع جديد في الممارسة الشعرية وتصوّر مغاير للسّائد في إجراء اللغة وتصريف المعاني، وهو ما ذهب إليه الشاعر والناقد التونسي محمّد الغزي حين قسّم الوظيفة التي ينهض بها هذا النمط من الشعر إلى وظيفتين:

- « وظيفة جماليّة، ترتبط بطبيعة الخطاب الشعري وبطرائق تصريف القول فيه.
- ووظيفة معرفيّة تتصل بالرؤى المعاصرة، وبالأسئلة الأنطولوجية التي تنطوي عليها»[٤].

فلا مناص لنا في هذا الإطار ونحن نروم النظر في تحوّلات المعنى في الشعر المعاصر من التوقف عند الخطاب الواصف، لا سيّما وأنّ كثيراً من المفاهيم النقدية والمصطلحات الأدبيّة قد هجرت مظانّها وتسلّلت إليه لتمدّه بطاقات تعبيريّة جديدة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ونودّ أن ننطلق في هذه المقاربة من موقفين متقابلين من اللّغة وطرائق أداء المعنى في القصيدة يعودان إلى خلفيّتين متباينتين في النظر إلى الشعر والشعرية، أجملهما إحسان عبّاس في الخلفيّة الماركسيّة والخلفيّة السورياليّة «فأصحاب المادّية التاريخيّة يتحدّثون ببساطة (...)؛ لأنّهم يرون أنّ الشعر فعّال في تنبيه الوعي. وهذا اللون من الشعر يغلب عليه الوضوح في لغته وصوره ورموزه (...) بينما يرى أصحاب الاتجاه السوريالي أنّ الشعر تحويل إبداعيّ باللغة، معادل للتحويل الإبداعيّ بالعمل»[٥] وهو ما سيتولّد عنه تصوّران متباينان لمفهوم الالتزام في الشعر ومسألة الإبلاغ، فأصحاب الاتجاه الأوّل يرون أنّ الالتزام رهين التقيّد بقضايا الواقع وما يعتمل في صلبه من أحداث، في حين يرى أصحاب الاتجاه الثاني أنّ الالتزام وثيق الصلة بمادة الكتابة ذاتها، فلا يمكن الحديث عنه خارج حدود القصيدة؛ لذا تحدّث أولئك عن أولويّة المدلول، بينما تحدّث هؤلاء عن أولوية الدال. ولكنّ ما يجب الالتفات إليه في هذا الإطار أنّ هذا التقسيم لا يستغرق تجارب الشعراء كلّهم، وإنّما يشير إلى بعض مراحل

الكتابة الشعرية لديهم، فالقصيدة المعاصرة - مثلما أشرنا إلى ذلك سابقا- تسعى إلى مجاوزة ذاتها باستمرار، متقلّبة من حال إلى حال، ومن محطّة إلى أخرى؛ لذلك فإنّ هذا التقسيم إن صدق في مرحلة، سرعان ما يتهافت أمام غيرها، فشاعر مثل عبد الوهّاب البياتي انطلق في مسيرته اشتراكيًّا داعياً إلى الوضوح، وانتهى صوفيًّا، مستغرقاً في الرمز والتجريد، وكذلك الشأن بالنسبة إلى شاعر مثل محمود درويش الذي انطلق مؤمناً بشعر القضية وانتهى مدافعاً عن قضيّة الشعر.

١ - الخطاب الواصف وشعر القضية :

لئن كانت الكتابة الشعرية الجديدة في جوهرها مغامرة تقوم على أنقاض النموذج الذي كرّسه الأسلاف المباشرون لها، فقد كان من الطبيعي أن تقوم تجربة الريادة في الشعر الحديث على مفارقة النموذج الرومنطيقي، وتنشأ على نقد هذا المشروع.

فلقد كشف روّاد الشعر الحرّ والمتحمّسون لهذه الحركة من النقاد عن تصوّرات للشعر ووظيفته، تباين مباينة جليّة ما استقرّ في النظرية الشعريّة الرومنطيقيّة. ويمكن اعتبار علاقة الشعر بالواقع من أهمّ القضايا التي يتجلّى فيها هذا التباين. فإذا كانت ذات الشاعر بهواجسها وانفعالاتها وعواطفها تحتلّ موقع البؤرة من الشعر الرومنطيقي، فإنّ الشعر الحرّ قد انبنى على نزوع واضح إلى زحزحة الذات عن هذه البؤرة لإحلال (الواقع) محلّها، فبرّرت الملائكة التحوّل إلى هذا الشكل التعبيريّ الجديد بـ«الهروب من الأجواء الرومنسية إلى جوّ الحقيقة الواقعيّة»[٦] واعتبر عبد الوهّاب البياتي النزعة الذاتية الغنائيّة في الشعر الرومنطيقي من «آثار التشوّهات والصرخات والأمراض النفسية»[٧] ولم تكن هذه التصوّرات الجديدة بمعزل عن الخلفيات الإيديولوجية لأصحابها وما يعتمل في صلب العالم العربيّ خلال فترة الخمسينيات والستينيات من إرهاصات بالتحوّل والثورة؛ لذلك يجعل عبد الوهاب البياتي من الشعر صنواً للحياة والثورة، فهذه الكلمات الثلاث تكاد تكون عنده من المترادفات، فلا انفصال بين الشعر والحياة ولا فصل بين الفنّان والثوريّ، وأنّى للشاعر أن ينجو من وطأة (الواقع) وهو «غارق حتى أذنيه في بلبال العالم وفي بلبال الثورة والإنسان»[٨]. ومن هذا المنطلق تحديداً ستحتفل قصائد البياتي باللغة المتعدّية، المفتوحة على العالم الخارجيّ، منه تستمدّ شرعيّتها وشعريّتها في آن.

يقول البياتي:

«أيّها الحرفُ
الذي علّمني حب الحياه
أيّها الحرف الإله...
كلّ ما أكتبه محض صلاه...
وسلاحٌ في يدي
ضدّ السلاطين وأحفاد الغزاه»(٩)

إنّ الكتابة الشعريّة وفق هذا التصوّر تستمدّ قيمتها من قدرتها على الفعل في الواقع ومدى تأثيرها المباشر فيه؛ لذلك اقترن الحرف بالحياة وارتبط بالمقدّس «الحرف الإله/محض صلاة» فتلبّس الشاعر بهذا لبوس النبيّ، ولكنّه ليس النبيّ الرومنطيقيّ، الساكن في عليائه، المنكفئ على فردوسه المفقود، وإنّما النبيّ المسكون بلهب الثورة، الغارق في بلبال الواقع. ومن هذه الزاوية فالقصيدة لديه غير مقصودة لذاتها، بل هي سلاح ضدّ السلاطين وأحفاد الغزاة، وهي الفكرة ذاتُها التي تتكرّر في أكثر من موضع من شعره:

«ماذا على الشعراء لو قطعوا يد المتطفّلين
وأشعلوا نار الحنينْ
في ليل عالمنا
وذكّوا بالأناشيد العروشْ
ماذا على الشعراء
لو بصقوا على هذي النعوشْ»(١٠)

هذه الطبيعة الوظيفية للشعر، تقتضي الإبانة؛ حتى يكون هذا الشعر قادراً على «إنهاض النفوس» على حدّ عبارة القرطاجنّي. والإبانة هي قرينة الوظيفة التعبيريّة، حيث تصبح اللغة وسيطاً شفّافاً، تُبين عمّا تحمله وتخبر عنه(١١)، لا سيّما وأنّ الواقع هو منطلق الكتابة وغايتها.

يقول مؤلف (تجربتي الشعرية): «عندما غمر النور الواقع الإنسانيّ أمام عيني مع بداية الخمسينات، كانت الصورة التي ارتسمت أمامي صورة واقع محطّم، يخيّم عليه اليأس، وكانت أشعاري الأولى محاولة لتصوير هذا الدمار الشامل والعقم الذي كان يسود الأشياء»(١٢).

إنّ التزام الشاعر بقضايا واقعه هو الذي أملى عليه النزوع إلى الإبانة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والوضوح والتخفّف من كلّ ما من شأنه أن يعطّل الرسالة الشعرية وعمليّة الإبلاغ، فهو يطمح إلى «كتابة تاريخ الناس البسطاء الذين يبنون التاريخ»(١٣). وضمن هذا السياق، يعلن عن ازدرائه لكثير من «التجارب الشعرية الزائفة، المشحونة بالهلوسة الصوفية وادّعاء الاستبصار»(١٤). وفي ذلك إشارة إلى بعض شعراء (تجمّع شعر)؛ ففي تلك الفترة التي ألف فيها كتاب (تجربتي الشعرية) (١٥) كان الخلاف بين ممثلي الواقعية الاشتراكية. ومنهم البياتي. وبين الاتجاه الشعري الذي تمثله جماعة شعر قد بلغ أشدّه.

يعود بنا هذا التصوّر للكتابة الشعرية والغايات المقصودة من إجرائها إلى التصوّر البيانيّ للغة في التراث النقدي العربي، حيث تختزل قيمة الكتابة في مدى إبانتها عن المعاني، فمقدرا نفعها ونجاعتها على قدر إبرازها الخفيّ وتجليتها المستور. وسواء كانت هذه المعاني «مطروحة على قارعة الطريق» أو «متخلّجة في النفوس» فإنّ اللغة لا تتعدّى مرتبة الأداة أو الوسيلة في إخراجها من المضمر إلى البيّن ومن مجال الوحشة إلى مجال الألفة ومن المجهول إلى المعلوم، فأقصى ما تستهدف اللغة من الوجود الإبانة عنه ووضع الأسماء بدائرة شعورنا وإدراكنا، فلا تخبر إلا عن معلوم، ولا تحيط إلا بما كان مشعوراً به(١٦). وعن هذه الرؤية تصدّرت الإبانة والإفهام سلّم الوظائف التي تؤدّيها اللغة في مختلف المخاطبات والنصوص، ولا يستثني الأستاذ حمادي صمّود من ذلك النصوص الأدبيّة؛ لأنّ الكلام على حدّ عبارة الآمدي «مبنيّ على الفائدة في حقيقته ومجازه»(١٧) يقول حمّادي صمّود في إطار حديثه عن هذه الرؤية: «كلّ ضروب الفنّ القوليّ، ومختلف الأساليب المعدولة عن الطرق المألوفة في التعبير، تلحق بالوسائل والأدوات الخادمة للمعنى، التابعة له، فيكون الإبلاغ والإفهام سعي مستويات اللغة كلّها. وأمّا مختلف الوظائف الأخرى. كالوظيفة الأدبيّة مثلاً. فوظائف مساعدة، دورها تدعيم الوظيفة الرئيسية، والاجتهاد لجعلها أكثر تمكناً في الدلالة على الغرض وأشدّ تأثيراً في المتلقي»(١٨).

إنّ الإعلاء من مفهوم المحاكاة في تجربة البياتي هو الذي أفضى به إلى الوضوح بغية بثّ الوعي في المتقبّل والكشف عن الظلم المحيط به وكأنّ الكتابة لا تستمدّ قيمتها إلاّ من قدرتها على تعرية الواقع ونقل ما يعجّ به من صراعات، فتجيء القصيدة في هذا الاتجاه من الكتابة موثوقة إلى وظائف ثلاث، تكاد تطوّقها، وهي الوظيفة التعبيرية، إذ يرتدّ الخطاب إلى الذات لينقل ما يجيش به صدرها من غضب إزاء هذا الواقع المأزوم، والوظيفة المرجعيّة، إذ تعطف

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذه القصيدة على سياقاتها فتتلاشى في تلاوين الواقع، والوظيفة التأثيرية، إذْ يتركّز الخطاب على المتقبّل قصد تثويره والخروج به من طور الكمون إلى طور الحركة والفعل. أمّا الوظيفة الشعريّة فتكاد تحتجب تحت سطوة هذه الوظائف الثلاث. وهذا يعني. على حدّ عبارة محمّد الغزي. أنّ الشعر ههنا «يستمدّ قيمته من مضمونه، من الأسئلة الاجتماعيّة والسياسية التي ينطوي عليها، وليس من طرائق الأداء وأساليب التعبير»[١٩] فالشاعر لا يتيح للشعر أن يفصح عن نفسه ويقول ذاته، وإنّما يدفعه إلى أن يقول (خارجه). وفي هذا الإطار نفسه ستتنزّل تجربة البدايات لدى الشاعر الفلسطينيّ محمود درويش، إذ يقدّم في نصّ له موسوم بـ(رباعيّات) من مجموعة أوراق الزيتون، تصوّرا للشعر، لا يحيد عن تصوّر البياتي:

«أجمل الأشعار ما يحفظه عن ظهر قلبْ
كلّ قارئْ...
فإذا لم يشرب الناس أناشيدكَ شربْ
قلْ، أنا وحديَ خاطئْ ..»[٢٠].

فالمعيار الوحيد الذي يجب الاحتكام إليه في تحديد جماليّة الشعر وإبراز قيمته من هذه الزاوية هو معيار التداول. والتداول يقتضي في ما يقتضيه وضوح الرسالة وقدرتها على التأثير. ولما كان هذا الضرب من الشعر مباشراً، متخفّفاً من الرموز الغامضة، بعيداً عن قلق المعاني وشراك تكثّرها، فقد كان من الطبيعي أن يستعيض الشاعر عن جماليّة الشعر بنبل ما يحمله من أفكار وعمق ما يطرح من قضايا، لذلك يقول في قصيدة أخرى جعلت من الشعر عنواناً لها، ومن تعريفه وتحديد وظيفته مداراً عليه تدور وحداتها، وهي قصيدة (عن الشعر):

-١-
أمس، غنّينا لنجم فوق غيمهْ
وانغمسنا في البكاءْ!
أمس، عاتبنا الدوالي، والقمرْ
والليالي والقدرْ
وتودّدنا النساءْ!
دقّت الساعة، والخيّام يسكرْ

وعلى وقع أغانيه المخدّرْ
قد ظللنا بؤساءْ!
يا رفاقي الشعراءْ!
نحن في دنيا جديدهْ
مات ما فات، فمن يكتبْ قصيدهْ
في زمان الريح والذرّة،
يخلق أنبياءْ!
-٢-
قصائدنا، بلا لون
بلا طعم.. بلا صوتٍ!
إذا لم تحمل المصباح من بيت إلى بيتٍ!
وإن لم يفهم «البُسطا» معانيها
فأولى أن نذرّيها
ونخلد نحن... للصمت!![٢١]

يقوم المقطعان الأوّلان من هذه القصيدة على تصوّر لعلاقة الشّعر بالحياة، على أساسه سيبني درويش مصادرته للمشروع الرّومنطيقي بوصفه مشروعاً غنائيًّا مغرقاً في الذاتية والانفصام عن بؤس الواقع بعالم خياليّ زائف، يؤثّثه الشاعر بعناصر الطبيعة ويبثّه شكواه «غنّينا لنجم فوق غيمه/عاتبنا الدوالي والقصر/ والليالي والقدرْ» وهو ما يحيد به عن أداء رسالته المتمثلة في بثّ الوعي واستنهاض الهمم؛ لذلك يحمّل درويش هذا الصنف من الشعراء مسؤوليّة ما نحن فيه من بؤس «وعلى وقع أغانيه المخدّر/قد ظللنا بؤساء!» ويلفت انتباهه إلى التحوّلات التي شهدها العالم، جاعلاً من السخرية أداة لإبراز استقالة الشعراء عن الاضطلاع بوظيفتهم الحقّ «مات ما فات، فمن يكتبْ قصيدةً في زمان الريح والذرّة/يخلق أنبياء!». وما وظيفتهم الحقّ سوى تبديد الظلمات وإشاعة الوعي بين صفوف الطبقات الشعبية الكادحة؛ لذا -تحديداً- غاب الهاجس الجماليّ عن هذه القصيدة، وجاءت مباشرة في خطابها، بسيطة في لغتها، طيّعة في مجازاتها، إقناعيّة في غاياتها، تسعى إلى حمل المتقبّل على الانتصار للحياة بالانتصار للقصيدة (البسيطة)، المقدودة من لغة الناس. فالفعل اللغوي- حسب هذه الرؤية- ليس فعلاً مجانيًّا، وإنّما هو فعل تتعلق به

غايات، ويرمي صاحبه به إلى تحقيق مقاصد، وقضاء حاجات.

ولم تكن تجربة الشاعر العراقي سعدي يوسف بعيدة عن هذا المسار في الكتابة الشعرية، فهي تصدر عن نفس الرؤية للشعر ووظيفته وتنحو ذات المنحى الواضح في إجرائها للّغة، مع اختلاف بيّن في الأدوات الفنية التي تتوسّل بها(٢٢).

يقول سعدي في نصّ مُصاحِب Paratexte صدّر به مجموعته الشعرية (نهايات الشمال الإفريقي) جاء على لسان الشاعر سيفريس:

«لا أريد أكثر من أن أتحدّث ببساطة وأن أمنح هذا المجد
فقد أثقلنا أغنيتنا بالكثير من الموسيقى
حتى بدأت تغرق تدريجيا
ووشينا فنيا بالكثير
حتى ذهب الذهب بقسماته
إنّ الوقت قد حان
لنقول كلماتنا القليلة
فغدًا تنشر الروح الشراع»(٢٣)

إنّ البساطة وفق هذا التصوّر محاولة لتخليص اللغة ممّا علق بها من زخرفة لفظيّة وإغراق في الغنائيّة والعودة بها إلى ينابيع (العفوية) و(التلقائية)، وهو ما يفصح عنه الشاعر بشكل أكثر جلاء في نصّ له موسوم بـ(إلى أبي تمّام)، ويبدو واضحاً من صيغة الإهداء أنّ الشاعر يحاكم مشروع أبي تمام الذي أغرق في البديع حتى غدت الكلمات عنده حجاباً للمعاني، وغالى في الاستعارات والمجازات العقلية حتى أتلف المعاني ودخل بها حيّز المحال؛ لذلك يعلن سعدي يوسف بنبرة راشحة بالنفي:

«ما عاد عالمنا استعارهْ
معنى وتشبيها وزخرفة ثمينه»(٢٤)

وبغضّ النظر عن مدى انطباق هذه الأقوال على الممارسة الشعرية عند سعدي يوسف أو على بعض أطوارها، فإنّها تعكس على حدّ عبارة الشاعر والناقد التونسي فتحي النصري وعياً حادًّا بضرورة بلاغة جديدة في الشعر. على هذا الأساس ينبغي أن نفهم الدعوة إلى (البساطة) على أنّها دعوة إلى تجريد الشعر من مظاهر الصنعة والتكلّف والعودة به إلى ينابيع (العفوية) و(البداهة). ولعلّ (يوري لوتمان) على حقّ حين أعلن أنّ كلّ الثورات الفنية

ضدّ نموذج المُنطَلَق تتمّ تحت شعار النضال من أجل (الطبيعي) و(البسيط) ضدّ تحديدات المرحلة السابقة المصطنعة[٢٥]. وبما أنّ سعدي يوسف شأنه شأن الجيل الأوّل من شعراء القصيدة الحرّة، قد نشأ على النموذج الرومنطيقي؛ فإنّ تمرّده على جماليّة هذا النموذج يصبح مفهوماً بل ضروريًّا لتأسيس شعريّة جديدة[٢٦].

هكذا إذن جاءت تجارب هذا الثالوث (عبد الوهاب البياتي، سعدي يوسف، محمود درويش) وثيقة الصلة بالواقع، متلبّسة به على نحو صميمي، حاملة لكامل مراجعه في صلبها؛ لذلك ورد الفضاء الذي تحرّكت فيه قصائدهم واضحاً، شفّافاً، لا لبس فيه. وهو وضوح أملته على القصيدة السياقات التي كانت تؤرّق الشعراء خلال فترة الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، وفي مقدّمتها قضيّة الاستعمار.

ومن هذا المنطلق «انشغل الشعراء في أولى رحلات النص الشعري الحديث بالتقاط الواقع الموجود وتسميته، وكأنّ الشاعر يحاول بهذه التسمية تحدّي الغياب الذي يحاصر حرية هذا الواقع، بتسجيل حضوره حضوراً شعريًّا، يهب الموجودات حيوية، تتجاوز بها الركود والجمود والاضطهاد. وقد أصبح ذلك الواقع مهدّداً بالاندثار؛ نتيجة اغتصاب الاستعمار له أو نتيجة استهتار الشعب بقيمه، فينتصب الشاعر لذلك؛ مدافعاً عن الواقع، يحاول ترحيل مكوّناته إلى النصّ؛ لحمايته من الضياع والجهل والصمت، وللدفاع عن أسمائه الشاهدة على وجوده، فيصرخ الشاعر المحاصر بالضياع «سأسمّي كلّ شيء باسمه»[٢٧] وقد اختزلت عبارة (كلّ شيء) في هذه المرحلة الأولى مراجع الوطن التي انتشرت في فضاء النصّ الشعريّ تلاوين متعدّدة، حاولت أن تجسّد للوطن كلّ ما يدلّ عليه من المعاني»[٢٨].

ولقد كان هذا التصوّر للكتابة الإبداعيّة مثار نقد (تجمّع شعره)، ولا سيّما أدونيس الذي يصدر عن رؤية مغايرة للشعر ووظيفته، فهو تصوّر يختزل العمل الإبداعيّ في مضامينه وقضاياه الثورية دون أن يلتفت إلى ما به يكون، بل ويفرغ فعل التسمية من معاني الخلق والإنشاء، ليقصره على معاني النقل والمحاكاة والتوثيق، في حين يعتبر أدونيس أنّ «اللغة الشعرية تستمدّ طاقاتها الإيحائيّة وحقيقتها من تعاليها، أي: من كونها تتجاوز الواقع، أو بتعبير أدقّ، من كونها الواقع الذي يتجاوز الواقع. إنّ معناها كلّه هو في رفضها الزمن المباشر، هو في هذا الاستباق الموحي»[٢٩] والحدث الشعري عند أدونيس هو حدث ثوريّ في ذاته،

أي: بالاستناد إلى المادة التي يشتغل عليها الشعراء (اللغة) وبما يزخر به من طاقات إيحائيّة وتخييليّة، تغيّر رؤية الإنسان لعلاقته بالعالم، لا بما يبشّر به من مضامين ثوريّة، بل إنّ المضمون الثوري يتطلب شكلاً ثوريًّا ولغة ثورية، تتولانه وتتكفلان بإخراجه من دائرة الشعارات الفجّة والخطب المباشرة، فالتفتّح الثوري في نظر أدونيس هو «ما تجسّده على صعيد الإبداع بالعمل الحركة الفلسطينية، أما على صعيد الإبداع بالكلمة (الثقافة) فلا يجسّده الشعر الذي يصف حركة المقاومة ويغنّيها، بل يجسّده الشعر الذي يواكب الحركة، أي: يخلق معادلاً ثوريًّا باللغة، يخلخل البنية الثقافية العربية الموروثة، فإذا كانت مهمّة المقاومة(الثورة أن تفجّر الواقع السياسيّ-الاقتصاديّ وتغيّره)، فإنّ مهمة الشاعر العربيّ الثوري هي أن يفجّر نظام اللغة (الثقافة-القيم) السّائد ويغيّره (...) الشعر الثوري بهذا المعنى لا يجيء من الماضي، بل من الحاضر-المستقبل، إنّه فنّ الممكن، لا فن الواقع (...) إنّني لست واثقاً من أنّ في الأرض المحتلة شعر مقاومة، أي: شعرا ثوريًّا»[٣٠].

ولا يقف أدونيس عند هذا الحدّ في نقده لشعر القضيّة، بل يتجاوزه إلى الشعراء أنفسهم، ليتّهمهم بالعجز، ويتّهم شعرهم بكونه تظاهرة وحماسةً، لا تكمل شيئاً ولا تفعل شيئاً، «إنّ صخبها يخفي عجزاً، فكأنّها تبدّل العمل باللعب، الشعر-التظاهرة، طوباوية، غنائيّة، يعلن باستمرار مجيئاً غائباً باستمرار، التظاهرة لا تؤسّس عملاً، كذلك الشعر التظاهرة لا يؤسّس لغة (...)، فليس المهمّ في شعر المقاومة وفي كلّ شعر أن يشجّع ويصف ويثير، بل المهمّ أن يقود إلى رؤيا حياتيّة، إنسانيّة، جديدة وثوريّة، المهمّ أن يغيّر البنية النفسيّة والعقليّة السائدة، لا أن يستلهمها ويغنّيها»[٣١].

تفضي هذه الرؤية إلى تصوّر جديد للأشكال التعبيريّة واللغة والمعنى في القصيدة، فليس الشكل بمنأى عمّا يقوله، وليست اللغة مجرّد وسيلة للإيضاح والإبلاغ، والمعاني غير مطروحة على قارعة الطريق لتلتقطها الألفاظ وتقولها، بل إنّها تتشكّل بدءًا من النصّ، وتتوالد في رحلة الكتابة ذاتها؛ لذلك فإنّ موقف أدونيس من الكتابة (قصيدة التفاصيل) وبقية القصائد ذات المنحى السرديّ في الكتابة الشعرية لن يختلف كثيراً عن موقفه من شعر القضيّة[٣٢]؛ لأنّ هذا الضرب من الشعر يقوم أساساً على شعرية المدلول، لا على شعريّة الدال التي يدعو إليها أدونيس بتأثر من الشعر الغربيّ، وتحديدا الشاعر الفرنسيّ

(مالارميه).

وبغضّ النظر عن مدى تلاؤم هذه التصوّرات مع الممارسة الشعريّة عند أدونيس، فإنّ تأثيرها في الشعر العربيّ المعاصر، ولا سيّما في شعر المقاومة الفلسطينيّة تأثير واضح وجليّ، أسهم -حسب اعتقادنا- إلى التفات شعر القضيّة إلى ذاته؛ للنظر في ما به يتقوّم الشعر ويمتاز.

٢- الخطاب الواصف وقضيّة الشعر:

لئن كانت الكتابة الشعريّة عند محمود درويش في بداياتها شهادة احتجاج على ما يعتمل في صلب الواقع الفلسطينيّ من ظلم واعتساف وإدانة مباشرة، تشير إلى موضوعها دون تقنّع أو زيغ، فإنّها ستنحو منذ منتصف السبعينات منحًى جديداً مغايراً كلّ المغايرة للقصائد التي ألفناها في مرحلة البدايات. ولقد تسرّبت هذه الرؤية الجديدة إلى قصيدة درويش، فأعلنت عن نفسها في أكثر من موضع، بداية من مجموعته الشعرية (محاولة رقم٧)، حيث يقول في قصيدة بعنوان (الخروج من ساحل المتوسط):

«لن تفهموني دون معجزةٍ
لأنّ لغاتكم مفهومةٌ
إنّ الوضوح جريمةٌ
وغموض موتاكم هو الحقّ-الحقيقةُ»(٣٣)

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

تتعطّل بموجب هذه الرؤية الوظيفة التواصلية للغة، وتغدو الكتابة ضرباً من التيه والسفر في المجهول لفكّ مغالق اللغز الأكبر في هذا الوجود، لغز الموت الذي كان سؤال البشرية الأوّل وما يزال منذ صرخة الفزع التي أطلقها (جلجامش) في رثاء صديقه (أنكيدو) إلى جثمان الفلسطينيّ المطروح أمام أعين الملايين في هذا العالم.

إنّ لغزاً بهكذا غموض؛ يستدعي لغة جديدة وقصيدة جديدة لتقوله دون أن تقع في فخاخ النظرة البيانيّة الضيّقة، وتبقى حبيسة القشرة الخارجيّة للأشياء، فيصبح الوضوح وفق هذا التصوّر جريمة، تحدّ من هول هذا اللغز؛ إذْ تخرج به من حيّز الوحشة إلى مدار الألفة والأنس، فلا تعدو وظيفة القصيدة تجميل الواقع والحدّ ممّا يرشح به من رعب عاتٍ ممضّ، وهو ما أفصح عنه درويش في إحدى محاوراته حيث يقول: «حين ألتفتُ إلى الوراء، أجد نفسي منذ ربع قرن وأنا أحوّل الدم والمآسي إلى ورد ومشروع جمال، أنا أزيّن الموت، أي:

أجمّل الخراب (...) فإلى متى يبقى جمالي نتاجاً لموت أصدقائي وأهلي؟»(٣٤)
يتوضّح من هذا الشاهد أنّ درويش يخوض غمار تجربة جديدة، لا تقوم على الإبلاغ ولا تستجيب إلى نداءات قارئه القديم، وإنّما كلّ طموحها الاستجابة إلى ما يتطلّبه العمل الفنّي. والشاعر على وعي حادّ بهذا التحوّل؛ لذلك تتكرّر في هذه القصيدة عبارة «لن تفهموني» أكثر من مرّة، ويبدو الإعلان عن تغيّر مسار التجربة بيّناً في قوله:

«لن تفهموني
ناهضاً من قبركم
والأرض للشهداء
أنهيتُ المغامرة الأخيرةَ وابتدأتُ:
هنا الخروجُ. هنا الدخول
هنا الذهاب. هنا الإيابُ
ولا مكان هنا»(٣٥)

ولم يكتف محمود درويش في هذا السياق بالإعلان عن تحوّل مشروعه الشعري، بل إنّه ذهب في مستوى الممارسة الشعرية بعيداً في تفعيل هذه الرؤية، ودفع اللغة إلى أقصى طاقاتها التعبيريّة، حتى غدا نصّه مستغلقاً في وجه كثير من قارئيه، يرتاد عالم الرؤيا، فينحلّ الواقع ويتهاوى المنطق الزّمني وتشرّع الكتابة أبوابها على الغرابة والعبث؛ فتجيء غريبة، عابثة عبث العالم الذي تمثل في حضرته:

«أنا من رأى ما لا يرى. هي أغنيهْ
لا شيء يعنيها سوى إيقاعها. ريح تهبّ لكيْ
تهبّ لذاتها. هي أغنيهْ
حجرٌ يشاهد عودة الأسرى إلى ما ليس فيهم. أغنيهْ
قمرٌ يرى أسرار كلّ الناس حين يخبّئون
جنونهم في ضوئه ويصدّقون الأغنيهْ
وهشاشة تتفقّد الإنسان في آثاره.
في قطعة الخزف القديمة. في أداة الصّيد. في لوح يؤوّل أغنيهْ
ترسي لتعرف نفسها، قانون غبطتها وترحلْ
لقراءة أخرى تراها عكس ما كانت تشيرولا تشيرْ.

هي أغنيهْ

هي أغنيهْ»[٣٦]

تتعطّل بموجب هذه الرؤية الوظيفة المرجعيّة للغة، ويتقطّع حبل التواصل، لتنعطف القصيدة على ذاتها، مكتفية بعوالمها في غير حاجة إلى ما يضيئها من الخارج؛ وبذلك تتجرّد من كلّ غائيّة فـ«لا شيء يعنيها سوى إيقاعها» لتصبح الكتابة فعلاً مجانيًّا، قوامه اللعب والانفلات من كلّ نداء ينتظر من القصيدة امتلاء الحضور وإحضار المعنى، إنّها «كتابة لهو، تلاعب العلاقات اللغوية بإفراغها من المدلول وتركها دوالّ، لا تبرز حضور المعنى، وإنّما تنقش في الكتابة معاني الفراغ والخواء والصّمت والخطر والضياع»[٣٧]، فتأتي مفتوحة على مختلف الدلالات ومُشرعة على مهبّ التأويلات «ترسي لتعرف نفسها (...) وترحل لقراءة أخرى، تراها عكس ما كانت تشير ولا تشير» وتلك سمة هذا الاتجاه في الكتابة، فهو لا يهب نفسه دفعة واحدة، بل يدعوك إلى تأوّل معانيه، فتصبح القصيدة مشروعاً مُرْجأً باستمرار، لا يكتمل إلاّ بعمليّة القراءة. وقد تفطّن الأستاذ حمّادي صمّود إلى هذا التحوّل الخطير في الشعر المعاصر؛ فأقرّ بأنّ «الشعر لم يعد شهادة لفصاحة لغة، وتمثيلاً على أساليب صوغها وإجرائها، ولم يعد مستودع حوادث ومورد أخبار، يخلّد المآثر ويجري الذكر، كما لم يعد نظاماً تمثيليًّا، يقيم هيأةَ الأشياء ويبني مثلها، ويحوّل الموجودات لغة بأداء المعاني المشتقّة منها، الواقعة في الذاكرة. إنّ الشعر في تجارب الشعر الكبرى اليوم، بحث، ومغامرة، ونصّ منقطع عن كلّ مرجع، لا يستقرّ في شكل، ولا يسعى إلى معنى، إنّه ضربٌ في المجاهل، وتشرّد في الموحش الموغل في الوحشة والقدم، لا يسعى إلى التقاط معنى موجود خارجه، يكشفه للقارئ ويقدّمه إليه باعتباره واسطة بينه وبين ما لا يدرك، وإنّما هو بناء للمعاني، ونحت لها من معين مغامرته ذاتها»[٣٨] ولعلّ هذا التصوّر الجديد في الممارسة الشعريّة لدى درويش هو ما يفسّر - في اعتقادنا - إلغاءه لمجموعته الشعريّة الأولى (عصافير بلا أجنحة) من أعماله الشعريّة الكاملة؛ لما لمسه فيها من صراخ وتجرّد من الخصائص الفنيّة الدنيا التي يتقوّم الشعر بها.

يقول درويش في هذه المجموعة البكر:

«الفنّ صرخة ثائر عيناهُ مصباحُ الضّحى

الفنّ يمشي في ركاب الثائرين مسلّحا»[٣٩]

ويقول في نصّه المطوّل (مأساة النرجس ملهاة الفضّة) من مجموعة (أرى

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ما أريد):

«لكنّ فينا من أثينا ما يجعل البحر القديم نشيدنا
ونشيدنا حجرٌ يحكّ الشمس فينا
حجر يشعّ غموضنا. أقصى الوضوح هو الغموض»[٤٠]

يقول سعيد عقل: «إنّ الصراخ يقتل الشعر»[٤١]، ولكنّه استدرك فقال: «ناظم حكمت صرخ ولم يقتل الشعر...»[٤٢]؛ لأنّ قصيدته لم تتجرّد ممّا به يكون الشعر. وهكذا تحرّكت تجربة محمود درويش محكومة في العمق منها بالتمزّق بين نداء الشعر: «هي أغنيةٌ. لا شيء يعنيها سوى إيقاعها» وبين نداء الوطن، نداء الشهادة ونداء الشهيد: «الشهيد يحاصرني/لا جماليّ خارج حرّيتي»[٤٣] وبين هذين التصوّرين، وعلى امتداد ما يقارب نصف قرن من الكتابة «كان سعي الشاعر إلى القصيدة (الحقيقة) و(النهائيّة)، وكانت مجاهدته للوقوف على مآتي الشعر ومنابعه الأولى، وبين هذين القطبين تحرّكت مغامرة الكتابة من نصّ أخرجته اللحظة التاريخيّة الحرجة من إهابه، وأنسته جوهره وما به يتقوّم، ودفعت به مجنّحاً بالعقيدة في غمرة الفعل ولهيب المعركة، لا يأبه إلا بما يحوّل طاقة الفعل فيه إلى عمل، ويعطيه القدرة على تبديد الظلمة التي تلفّ الناس والكون، سبيله إلى ذلك أن يكون ميسوراً، يخاطب أحاسيس الناس وعواطفهم، ويحرّك انفعالاتهم؛ لأنّه قريب من أفهامهم قرب الكلام الدّائر في مخاطباتهم، إلى نصّ واع بكيانه، عارف بما يبني حداثته، ويرسمه في دائرة كتابة حلمها الأبديّ أن تقترب من مطلق لا يفتأ ينفلت كلّما اقتربتْ منه، ومدارات بكر، تكاشف فيها لحظة البدايات، فيسكنها طموح النصوص المؤسّسة التي تعيد صياغة النشأة والتكوين»[٤٤]. وعن هذا المسار الجديد، ستبرز صنوف الحرج في علاقة درويش بقرّائه، بعد أن خرج من الإطار الذي وضعه فيه غسّان كنفاني، بوصفه شاعراً من شعراء المقاومة، وانفتح بقصيدته على الإنسانيّ والكونيّ معاً، فـ«عبّر كثير من أصدقاء محمود ورفاقه عن قلقهم إزاء هذا التحوّل في تجربته الشعريّة من الثورة السياسيّة إلى الثورة الجماليّة، مستغربين منه مقايضة الوطن بالقصيدة. وعبّر غيرهم عن الاستيحاش من أشعار تنهج في القول نهجاً لم يألفه، وتنبني في أساسها على الخفاء وإقصاء المعنى وقطع الأواصر

مع المرجعيّة والعالم، لتتحوّل اللغة فيها إلى مرجع يكتفي بذاته ولا يحتاج إلى موجود خارجه»[45]. فحينَ تنقطع العلاقة بين الكلمات والأشياء وتخرج الألفاظ من الدّائرة البيانيّة التي قضت بأن تكون خدماً للمعاني، لا يعود للمرجع العينيّ المباشر حضور في القصيدة، فلا تحاكي القصيدة الوجود، بل تنشئ وجودها إنشاءً فتنقلب بذلك التراتبيّة المألوفة بينهما من أسبقيّة الأشياء على الكلمات إلى أسبقيّة الكلمات على الأشياء، وتصبح المعاني متوالدة من هذه العلاقات الجديدة بين الكلمات والعالم الذي تنشئه، وبينها وبين شقيقاتها من الكلمات، إذ يأخذ بعضها برقاب بعض، ويتداخل به على نحو صميميّ، وذلك ما يقرّه أدونيس، لا في ممارسته النقدية، وإنّما في خطابه الواصف، الذي جاء منسجماً مع هذه الممارسة النقديّة ومساوقاً لها:

«أبحث عمّا يعطي للكلمة عضواً جنسيًّا
أبحث عمّا يعطي للحجر شفاه الأطفال
والتاريخ قوس قزح
وللأغاني حناجر الصّخر»[46]

يخلع هذا الضرب من الشعر عن الكتابة غلالة الوضوح التي كانت تحيط بها، وينزع عنها كلّ صنوف الغائيّة، لتكون غاية في ذاتها، تروم باللعب الإقامة في مهبّ الدلالات المتوالدة من شتّى أشكال التعالق بين الكلمات «...ما يعطي للكلمة عضواً جنسيًّا»، وبالتسمية تروم تقويض الحواجز بين المتناقضات وصهرها في ربقة واحدة؛ لذلك قام الإسناد على غير منطق (الحجر: التصلب ≠ شفاه الأطفال: الليونة/البراءة). والشاعر على وعي بالتباس معاني كلماته، إذ تخرج عن الثابت المستقرّ فلا تمنح نفسها، بل تضرب بعيداً في الحيرة والتيه:

«هذه حياتك تحتاجها الكلمات
لا تقرّ المعاجم أسرارها، كلمات
لا تجيب ولكنّها تتساءلُ- تيه»[47]

يعلّق الأستاذ الشاعر محمّد الغزّي على هذه الأبيات فيقول: «هذا الشعر الذي يكتبه أدونيس، لا يثبت معنى ولا يقرّ حقيقة، وإنّما يكتفي بالسؤال، يهزّ كلّ

يقين، ويبدّد كلّ طمأنينة، ويدفع القرّاء إلى إعادة النظر في كلّ شيء. كلّ سؤال ينمّ عن استدارك على ما هو قائم، وتشوّف لما هو قادم، فهو من هذه الوجهة ضرب من البحث، ضرب من (التيه)، على حدّ عبارة الشاعر، حيث الإجابة تظلّ دائماً مؤجّلة، حيث الحقيقة تظلّ دائماً مرجأة»(٤٨).

هكذا إذن، يضحي فعل الكتابة خلخلة للسّائد وهتكاً للطمأنينة والاستقرار. وأدونيس لا يتوانى عن إعلان هذه الرغبة في الخلخلة والهدم، إذ يقول:

«كلماتي فؤوسٌ
ولصوتيَ شكل اليدين
أعلن الآن أنّي حطّاب هذا الزّمان»(٤٩)

هذا العدول باللغة عن المستقرّ الجاهز، هو الذي يفضي بالشاعر إلى نحت لغته الخاصّة، وبناء عالمه الخاصّ؛ لذلك يستبدّ به في أكثر من موضع من قصائده هاجس الهدم، وتتملّكه الرغبة في الهتك؛ بغية تغيير البنية العقليّة والنفسيّة السائدة، وخلخلة نظام القيم الفنيّة، فيتلبّس بلبوس النبيّ المبشّر معلناً:

«هذا أنا.. لا، لستُ من عصر الأفولْ
أنا ساعة الهتك العظيم أنا وخلخلةُ العقولْ
هذا أنا عَبَرَتْ سحابهْ
حبلى بزوبعة الجنونْ
هذا أنا أصل الغرابة بالغرابهْ»(٥٠)

ولا يشذّ الشاعر اللبناني المعاصر شوقي بزيع عن هذا المنحى العام، فبعد مرحلة البدايات التي جعلت قصائده شهادة احتجاج على ما يعتمل في جنوب لبنان من اعتساف عاتٍ وإدانة صارخة، تشير إلى العدوان الصهيونيّ الغاشم على لبنان، سينكفئ الشاعر على قصيدته؛ ليخلّصها من زوائدها، فإذا التباس المعاني -حسب رأيه- عائد بالأساس إلى طبيعة اللغة الشعرية ذاتها؛ بوصفها قولاً مخرجاً غير مخرج العادة، أو لغة فوق اللغة؛ لذلك فكلّ ما يكتبه الشاعر يفضي إلى الغموض؛ لأنّ لغته مقدودة من طينة ثانية غير التي ألفها الناس. والاختلاف في لغة الحوار؛ يقود بداهة إلى تقطّع حبل التواصل:

«كلّما همّ بأن يوضّح يزدادُ غموضاً

وبأن يفصح يزداد التباساً..
والذي يكتبه يحجبه»[٥١]

وغياب المعنى في القصيدة المعاصرة، إنّما يعود إلى طبيعة التجربة، فالكتابة ليست نقلاً لما ثبت واستقرّ، بل هي مغامرة في المجهول، فلا يعود المعنى جاهزاً سلفاً، وإنّما يسعى الشاعر إلى الظفر به؛ لذلك كثيراً ما يجيء غائماً، غامضاً غموض التجربة ذاتها:

«دائماً يكتب ما يجهله
دائماً يتبع سهماً غير مرئيّ
ونهرًا لا يرى أوّله»[٥٢]

تقودنا كلّ هذه التحديدات إلى طبيعة القصيدة المعاصرة التي جاءت محكومة بتصوّرات متباينة شتّى، ممزّقة بين أكثر من نداء: نداء الواقع، نداء المتقبّل، نداء الذات، ونداء الشعر، بل ومنشدة إلى مرجعيّات ثقافيّة عديدة. فلقد أفضت سلطة الواقع بشعراء القضيّة إلى الإبانة والوضوح، فوجدوا في أفكار (ت.س. إليوت) الداعية إلى استلهام «لغة الحياة... التي نستعملها ونسمعها»[٥٣] سندًا لهم. فهذا الشاعر قد انتهى بعد قراءة متأنية للشعر الإنجليزي إلى صياغة قانونه الذي ينصّ على «أنّ الشعر يجب ألا يبتعد ابتعاداً كبيراً عن اللغة العاديّة اليوميّة»[٥٤]، ولقد تلقّف النقاد والشعراء على حدّ سواء هذه الآراء، وبحثوا لها في التراث العربي عن حجج تسندها، وأدلّة تدعّمها، فوجد الدكتور محمّد النويهي أنّ الشعر الجاهليّ «كان قريباً من لغة الكلام، صادقاً في حكاياته...»[٥٥] والمفردات التي تبدو الآن غريبة، حوشيّة «كانت في وقتها مألوفة، حيّة»[٦٥]. وبغضّ النظر عن كيفيّة تفاعل الشعراء مع مقولات (إليوت) وتطويعها لخلفيّتهم الاشتراكية، فإنّها تكشف عن تصوّر للكتابة، راج خلال الخمسينات من القرن الماضي مع روّاد القصيدة الحرّة، وعاود الظهور بحدّة خلال السبعينات مع شعر المقاومة الفلسطينيّة.

أمّا الاتجاه الثاني فقد وجد في أفكار الشاعر الفرنسيّ ستيفان ملارميه (Mallarmé) مرجعاً رئيسيًّا ينهل منه، فلقد تفطّن (ملارميه) في مشروعه الشعريّ وهو يتساءل عن مغامرة الكتابة وأسرارها والجدوى من كلّ ذلك إلى كونها لا تعدو أن تكون لعباً[٥٧]. ولقد كان لهذه التصوّرات وقعها في

تجارب (حركة شعر)، ولا سيّما تجربة أدونيس الذي فتح فضاء التجريب في القصيدة المعاصرة على مصراعيه، وأعلن أنّ الحدث الشعري ثوريّ في ذاته، لا في ما يطرَحُ من قضايا.

ولكنّ هذين الاتجاهين المتباينين في الممارسة الشعريّة لا يعدمان وجود اتّجاه ثالث، حاول أصحابه تجريد القصيدة من كثافتها الاستعاريّة والجنوح إلى الوضوح، دون تعطيل البعد الإيحائيّ الرمزيّ في الشعر، فأفرزت هذه التجربة بلاغة جديدة، لا عهد للشعر العربيّ بها، يقوم المعنى فيها على ظاهر جليّ وباطن خفيّ، تستنطقه القراءة بالتأويل، ومدار هذه البلاغة على (الأليغوريا). ومن أبرز ممثّلي هذا الاتجاه الشاعر العراقي سعدي يوسف والشاعر التونسي فتحي النصري.

الحواشي:

(١) أدونيس: زمن الشعر، ط٦ (بيروت: دار الساقي، ٢٠٠٥م)، ص١٩٦.

(٢) السابق، والصفحة نفسها.

(٣) Roland Barthes, Essais Critiques, Editions du Seuil, Paris, ١٩٦٤, p١٠٦

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وانظر في نفس السياق: جابر عصفور: آفاق العصر (دمشق: دار المدى، ١٩٩٧م)، ص١٢٣.

(٤) محمد الغزي: وجوه النرجس مرايا الماء (دراسة في الخطاب الواصف في الشعر العربيّ الحديث)، ص٩.

(٥) إحسان عبّاس: اتجاهات الشعر العربيّ المعاصر (عمّان: دار الشروق، ١٩٩٢م)، ص١٥٧.

(٦) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨٩م)، ص١٥٧.

(٧) عبد الوهاب البياتي: تجربتي الشعرية، ط٣ (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٣م)، ص٤٠.

(٨) السابق، ص٤٢.

(٩) عبد الوهاب البياتي: الأعمال الشعرية الكاملة (بيروت: دار العودة، ١٩٧٩م)،

ص٤٣٠.

(١٠) السابق، ص٣٥٩.

(١١) وجوه النرجس مرايا الماء، ص١٨٣.

(١٢) تجربتي الشعرية، ص٢٦.

(١٣) السابق، ص١٠.

(١٤) السابق، ص٣٨.

(١٥) صدرت الطبعة الأولى لهذا الكتاب سنة ١٩٦٨.

(١٦) حمادي صمود: في نظريّة الأدب عند العرب، ط٢ (تونس: دار شوقي للنشر، ٢٠٠٢م)، ص٢٧.

(١٧) الآمدي: الموازنة، ص١٨٧.

(١٨) في نظريّة الأدب عند العرب، ص٣٥.

(١٩) وجوه النرجس مرايا الماء، ص١٩٧.

(٢٠) محمود درويش: ديوان محمود درويش، ط١٤ (بيروت: دار العودة، ١٩٩٤م)، ٦٣/١.

(٢١) السابق، ٥٣/١-٥٤.

(٢٢) نشير في هذا الإطار إلى أنّ سعدي يوسف كان دائما في شعره حريصا على الوضوح دون الإخلال بالوظيفة الإيحائيّة للشعر، فهيمنت على تجربته جملة من الظواهر الفنّيّة التي تحقّق هذه الغاية، تجعل المعنى يقوم على ظاهر غير مقصود وباطن مقصود مثل (الأليغوريا) أو تخرج بالأفكار الذهنيّة المجرّدة إلى مستوى الحسّ وذلك شأن (المعادل الموضوعيّ).

(٢٣) سعدي يوسف: ديوان سعدي يوسف ، ط٣ (بيروت: دار العودة، ١٩٨٨م)، ٢٠٣/١.

(٢٤) السابق، ٢٨٧/١.

(٢٥) Youri Lotman. Structure du texte artisique. Ed Gallimard. ١٩٧٣. pp ١٥٥-١٥٦.

(٢٦) فتحي النصري: شعريّة التخييل. قراءة في شعر سعدي يوسف (تونس: مسكيلياني للنشر، ٢٠٠٨م)، ص٩١.

(٢٧) ديوان محمود درويش، ١٦٥/١.

(٢٨) ونّاسة النصراوي: مدلولات الرحلة والرحيل في تجربة الشعر العربي المعاصر، أطروحة دكتوراه مودعة بمكتبة كلية العلوم الإنسانيّة والفنون بمنوبة، ص ٥١.

(٢٩) زمن الشعر، ص٢١١.

(٣٠) زمن الشعر، ص٢١٨.

(٣١) السابق، ص٢١٩.

(٣٢) انظر موقف أدونيس من قصيدة التفاصيل في: أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق (بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٢م)، ص٣١.

(٣٣) ديوان محمود درويش، ١/٤٨٤.

(٣٤) محمود درويش: مجلّة الوطن العربيّ (لقاء) باريس ١٣/٦/١٩٨٦م، ص ص ٥٩-٦٢.

(٣٥) ديوان محمود درويش، ١/٤٨٥.

(٣٦) السابق، ٢/٣٨٢.

(٣٧) مدلولات الرحلة والرحيل في تجربة الشعر العربي المعاصر، ص٦٣٦.

(٣٨) من تجليات الخطاب الأدبي، قضايا نظريّة، ص ١٠٤.

(٣٩) محمود درويش: عصافير بلا أجنحة (بيروت: دار العودة، ١٩٦٠م)، ص١٩.

(٤٠) ديوان محمود درويش، ٢/٤٨٠.

(٤١) نقلاً عن محمّد بن صالح: لم يبق إلاّ الشعراء (تونس: دار سيراس، ١٩٩٦م)، ص٣٩.

(٤٢) السابق، الصفحة نفسها.

(٤٣) محمود درويش: قصيدة (حالة حصار).

(٤٤) من تجليات الخطاب الأدبي، قضايا نظريّة. ص ص ١١١-١١٢.

(٤٥) السابق، ص١١٢.

(٤٦) أدونيس: الأعمال الشعريّة (بيروت: دار العودة، ١٩٨٥م)، ١/٢٨٤.

(٤٧) السابق، ٢/٤٥٧.

(٤٨) وجوه النرجس مرايا الماء، ص١٨٧.

(٤٩) أدونيس، الأعمال الشعريّة، ٢/٤٦٠.

(٥٠) السابق، ٢/٢٩٥.

(٥١) شوقي بزيع: كأنّي غريبك بين النساء (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٥م)، ص٦.

(٥٢) السابق، ص٥.

(٥٣) محمّد النويهي: قضيّة الشعر الجديد (بيروت: دار الفكر، ١٩٧١م)، ص١٩.

(٥٤) السابق، ص٢٠.

(٥٥) السابق، ص٤١.

(٥٦) السابق، ص٤٢.

(٥٧) Jacque Scheter، le « livre » De Mallarmé، Gallimard، ١٩٥٧. p٥٠.

سيرته التي لا نسأل عنها خولة

د. سعود بن سليمان اليوسف . السعودية

وحَـــثَّ راحـلـتـيـه الـفـقـرَ والأَدبـا يجرّ خلف رؤاه الشمس والعربا
في سيفه لمعة الأطماع ما انطفأَتْ كـأنما اتـقـدتْ في نصله شُهُبا
إذا تـوثّـب خـطـو الـكـبريـاء بـه تـخـال أن جميع الـدهـر قـد وثبا
يـرمـي بـه زمـنٌ عـاتٍ إلـى زمـن أعتى، فلم يَشْكُ إعناتاً، ولا تعِبا
مـسـافر والمـدى أصـداءُ رحلته يـحـدو لأمّـتـه الـثـاراتِ والغضبا
لأمـةٍ لم تـزل في الأمـس سـادرةً يا ويل من سكنوا في الحاضر الكُتُبا
تكلّست فوق ماضيهم مفاخرُهم وذلـك المجـد عـن أوطـانـهـم هـربـا
وفي زحــام الـهـويّـات الـتـي بُـنـيت عـلـى المـبـادئ والـتـاريـخُ مـا كـذبـا
ذابـت هـويتهم .. ضاعت ملامحهم كأنهم وسْط بعضٍ أصبحوا غُرَبا
فلم تعُد نَجْـدُ تـدري ما الـعـرارُ بها وقـد تـخـلّـى بـنـو حـمـدان عن حلبا
تاريخهم محض آثـارٍ ويُنكرهم ويـنـسـبـون لـه أعـراقـهـم كـذبـا
إن الـلـقـيـط إذا مـا كـان مـغـتـرباً لم يَعْيَ أن يدّعيْ جاهاً ولا نسبا
تـنـاسـلـت أمـة المـلـيـار.. مـا ولـدت إلا المـآسـيَ والأحـــزانَ والـكُـرَبـا
ظلت تباهي بطول العمر تقطَعُه وعرضُها كان طول العمر مغتصَبا
سلاحها الشجب والصاروخ منطلق هـل يـأخـذ الـثـأرَ مـوتـورٌ إذا شجبا

يدُ الجبان إذا كلّت أو ارتعشت — تعللتْ كذباً أن الحسام نبا
خافت على الكَرْم من أن يستحيل على — يدٍ إلى خمرة؛ فاغتالت العنبا!
إن الأُلى زرعوا النيران ما قطفوا — غير الرماد .. وحقلُ النارِ قد جَدُبا
والجمر أرحم ممن أشعلوه .. ولو — درى بما تثمر النيران كان خبا
لم يبقَ في جذوة الحطّاب من شرر — قد أرهق الجمرَ مَن في صيفه التهبا
بئس الظّماءُ إذا أحشاؤهم رَوِيَتْ — لم يأبهوا .. اندفقَ الينبوعُ أم نضبا
تُغرَى الصحارى العقيماتُ التي مُطرت — أنْ تُلبِس التهمَ الغيماتِ والسُّحُبا
لو يَعلم الغيثُ عقمَ البيد ما انسكبا — ولو درى الفجر بالعميان لاحتجبا
إن النفوس إذا غاياتها قصُرت — فليس يرفعها أن لفّقت رُتَبا
تراقصت حولها الأعداء رقصتهم — للقتل .. وهي انتشت من رقصهم
تُبدي اعتراضاً ولكن .. ليس ثَمّ صدىً — طربا فليس يُعبأ بالمسجون لو غَضِبا
سيانِ في عين من يرنو إلى قزمٍ — إن يَلْقَه جالساً أو كان منتصبا
إن الغريق غريقٌ .. ليس ينفعه — أفي الأجاج قضى، أم في الذي عُذبا
لا تنفخنّ بها فالروح ميتةٌ — أيُدرك القبرُ لو مرتْ عليه صَبا
فِراقُ بينِكم الغاياتُ، واتخذوا — طريقهم في مدى أحلامهم سربا
لا تأسفن على البستان إن عَقِمَتْ — أشجاره واتّخذْ أغصانَها حطبا
ولم يكن وطناً ما تستقر به — إنْ أصبح الوطن المزعوم مغترِبا
فسِر وحيداً .. وأعلى المجد أصعبه — لولا البواسق لم نستعذب الرُّطبا
لا تسألنّ عن الأمجاد ذا نُسُك — ولا الأُلى قبعوا في الكُتْب، والخُطَبا
وسائلِ السيف يخبرك اليقين ففي — بريقه المجدُ، «والدنيا لمن غلبا»
ولن تُعزّك أغمادٌ مذهّبةٌ — إذا اتخذتَ سيوفاً للوغى خشبا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أنسنة الآخر في قصيدة السجن الفلسطينية
(هارون هاشم رشيد، محمود درويش، المتوكل طه أنموذجًا)

آمنـة حجـاج . فلسطين

إن حتمية العلاقة بين السجين والسجّان من جهة، واتصاف هذه العلاقة في ظاهرها بضرورة خضوع أحدهما للآخر من جهة ثانية، وكونها علاقة ملتبسة منذ نشأتها ولها خصوصية بالغة لدى الطرفين من جهة ثالثة؛ جعلت من الآخر موضوعًا ثرًّا ومغريًا بالتتبع، لاسيما في قصيدة السجن الفلسطينية؛ فالأصل أنّ تقاطع (الأنا) بـ(الآخر) تقاطع بمثابة الحتمية الكونية، وقد يكون هذا التقاطع في أمور توافقية أو اختلافية، وتبعًا لذلك تتأثر الهوية وتصبح أكثر تحوّلاً بمقدار ما يضيفه (الآخر) إلى (الأنا) وما يسلبه منه، وبالعكس[١]. وعندما يكون الحديث عن (الآخر/العدوّ)؛ فإنّ حتمية التقاطع ومعدّل السلب وعدم التوافق يتضخمان، ومن هنا رأيت أن أنظر إلى هذه العلاقة بوصفها ملتبسة وإقصائية؛ فكلّ طرف عندما يرسم دائرته الجمعيّة يُقصي (الآخر)، وينظر إليه على أنّه خصم له أو عدوّ مرتقب[٢]. لكنّ حقيقة تطور الأوضاع السياسية والإنسانية والفكرية في فلسطين،لم تعد تتوقف عند خطاب إقصاء (الآخر/العدوّ) كما في الخمسينيات والستينيات. وهذا التطور لم يكن بدعًا في الذهنية الشعرية، بل كان انعكاسًا لطبيعة تحوّل الصراع وانتقاله من التثوير إلى أروقة المفاوضات والسلام، وهو ما جعل (الآخر) قضية تشغل حيزًا متناميًا ومتطورًا في القصيدة الفلسطينية، التي أصبحت أكثر جنوحًا إلى الانعقاد حول الثنائيات المحورية، التي من أبرزها ثنائية (الأنا) و(الآخر) وما ينجم عنها من تفريعات صغرى[٣] كـ(الأنا/السجين، والآخر/السجّان).

والعلاقة بين الطرفين تتحدد ابتداءً في إطار معاملة كلّ منهما للآخر؛ فمن جهة السجّان/المعبأ (إيديولوجيًّا) بمشاعر تقويض (الآخر) وإلغائه هي معاملة تتسم بالبطش والاضطهاد والإهانة[٤]، ويرى في امتلاكه لوسائل القوة المادية دافعًا لكسر عزيمة (الآخر) ودفعه إلى الاستسلام والتراجع عن المواقف الثورية. أمّا من جهة السَّجين/المعبأ (إيديولوجيًّا) بمشاعر رفض (الآخر) ومقاومته فهي معاملة

تتسم بعدم الاستسلام والخضوع والنظر إلى وسائل قوة (الآخر) على أنّها تزيد من صموده وتقويّ روحه المعنوية المؤمنة بعدالة قضيتها. ولاستجلاء طبيعة هذه العلاقة؛ نقف ابتداءً عند قول الشاعر/المُعْتَقَل للمحقّق:

لا أُحبُّك ، لا أكرهُكَ
قال مُعْتَقَلٌ للمحقّق: قلبي مَليءٌ
بما ليس يعنيك. قلبي يفيضُ برائحةِ المَرْيميَّة
قلبي بريءٌ، مُضيءٌ، مَليءٌ(٥)

يُعدّ التحقيق المواجهة الحقيقية الأولى بين (الأنا) و(الآخر) بعد مرحلة الاعتقال. وهي مواجهة تتحدد بها رؤية الطرفين لبعضهما؛ فلقد ابتدأ المحقّق بتمثيل دور الصديق(٦) – الذي لا يبدأ بكيل التهم واستخدام الوسائل القاسية، بل يبدأ باستمالة قلب المُعْتَقَل؛ لسحب اعترافاته تدريجيًّا – بسؤاله عمّا إذا كان الأسير يحبه أو يكرهه. وإدراك محمود درويش لأثر التحقيق وانعكاسه على فترة الاعتقال الكليّة؛ مكّنه من خلق مشهد تخومي، سلبي، يجعل المحقق في حيرة؛ فهو لم يقل: أكرهك؛ فيبدأ المحقق باستخدام القوة، ولم يقل: أحبك؛ فيبدأ بعقد تسويّة معه، بل تركه متأرجحًا بين ثنائية الحب والكره. ولمزيد من الحيرة؛ شرع درويش في تفنيد أسباب احتجاب الحب والكره:

لا أُحبُّكَ. منْ أنتَ حتَّى أُحبَّكَ؟
هل أنت بعضُ أنايَ، وموعدُ شاي
وَ بُحّةُ ناي، وأُغنيةٌ كي أُحبَّكَ؟(٧)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فهو لا يرى أن المحقق يشكّل أمرًا، يمكن للشاعر أن يحبه، بدءًا من الأمور المهمة – فهو ليس جزءًا من (أناه) – مرورًا بموعد الشاي وبحّة الناي والأغنية، وبرغم بساطة هذه الأشياء – إذا ما قورنت بالإنسان – فإنّها تستحق أن تشغل حيزًا في قلب الشاعر، وهو ما يدفع المحقق إلى الشعور بعدم اكتراث الشاعر به، وعدم اعتباره أمرًا يستحق الحب؛ فلقد وُضعت إنسانيته مقابل الموجودات الجامدة، فرجحت كفتها لدى الشاعر. وحرص درويش على تقييد المحقّق في تلك النقطة التخومية؛ جعلته يعود إلى الكره: (لكنني أكرهُ الاعتقال ولا أكرهُك)، فهو لا يحمل أي مشاعر تجاه هذا (الآخر)، بل يحمل مشاعر الكره تجاه حالة الاعتقال التي دفعته إلى التعامل معه كعدوّ، وفضلاً عمّا أثارته كلمات درويش في نفس المحقّق من مشاعر الريبة والغضب، فإنّها قد أعانته على التفكّر في موقف الشاعر الذي لم يبادر بالعداء ولم يعلن الخضوع.

وهذه البذرة التي بذرها محمود درويش تجاه أنسنة العدوّ؛ جعلت المتوكل طه

ينظر إلى السجّان على أنّه سجين مثله، فهو أداة لدى إدارة قمع كبرى، ولا يمتلك الحرية[٨]:

يبقى جالسًا في ردهة السجن،
يرى مفتاحه سرًّا، ويمضي
يلعن البابَ وكابوسَ القطارات التي قالت له:
«عُد» ذات يوم من ثلوج الغاز للسمنِ.. وعادْ
أين عُدنا، يسأل المفتاحَ[٩]

تصوّر هذه القصيدة حالة حقيقية لما يشعر به السجّان داخل السجن، فهو جالس ينظر إلى مفتاح الزنزانة الذي يذكّره بحجم الخديعة التي أصابته؛ فلقد جاء ليستبدل بالغاز[١٠] السمن - في إشارة إلى الحياة الرغيدة التي ستكون على أرض الميعاد الخالية من أصحابها - لكنه اصطدم بالواقع الذي أحاله إلى سجّان، يجلس منفردًا، يحاكي ذكريات طفولته: (في صباح الثلج، كان يلهو بالحذاء الصلب/ والتلاميذ من (الجيتو)[١١] يجيئون إلى ريح العداء/ ويصلّي فيهم الحاخام للقدس)، فتعيده الذكريات إلى مساءلة المفتاح مجددًا: (عُدنا؟ لتلقانا بحارٌ/ في بحارٍ ثم أرضٌ لم أرَ فيها شجيراتٍ من الشهدِ؟). ونلحظ ارتداده إلى الجمعيّ عند الحديث عن الرحلة البحرية الطويلة التي قطعتها الجماعات اليهودية حتى وصلت إلى أرض فلسطين، لكنه يُخمد الجمعيّ في داخله ويعود إلى الذاتيّ - حيث لم يجد أشجار الشَّهد في انتظاره، بل وجد أشجارًا من نار ترفضه وجماعته - رغبة في تسجيل مشاهداته الواقعية التي بدأت تنمو في داخله منذ لحظة وصوله، انتهاء بوجوده في السجن، ولا شكّ في إسهام هذه المشاهدات في تشكيل موقفه الخاص من وجوده، بعيدًا عن أمكنة ذكرياته؛ وهذا ما دفعه - وهو الآتي ضمن جماعته - إلى الانشقاق عنها. وفي ذلك دلالة أخرى على أنّ الوعي الجمعيّ الإسرائيلي ليس لديه ذات الرؤية التي أدركها السجّان الذي ظلّ يجتر ذكرياته إلى أن قاطعه الآخر/ السجين:

ثم عادْ.. يسأل البابَ الذي دقّته كفٌّ، ثم عادت قبضةٌ
تطرقهُ: سجّان![١٢]

فيتوقف لمساءلة الباب قبل أن يتزايد الطرق على الباب؛ فالسجين طرق الباب بكفه، لكن السجّان تجاهله؛ فعاد السجين لاقتحام ذكرياته وطرق الباب بقبضته طرقة قوية، تفسّر غضب السجّان الذي (دلق القهوة)، (ومضى يلعنُ بابَ السجنِ).

وندرك من تكرار لفظة (المفتاح) - أربع مرات - تأثر السجّان بمعجم السجين؛ فللمفتاح في المخيال الفلسطيني دلالة رمزية بالغة، حيث يشكّل مفتاح البيت الحقيقي - الذي يحمله الفلسطيني في ترحاله - رابطًا مجازيًّا يربطه بوطنه؛ فهو

رمز لإثبات الوجود على الأرض، فاستعار السجّان هذه الرمزية؛ ليجعل من مفتاح الزنزانة رمزًا يكشف له حقيقة وجوده في أرض ليست له، كما مكّنه من الانفتاح على إنسانيته وذكريات طفولته التي كانت في أرض أخرى، وما إن أصبح في أرض فلسطين حتى تجرد من إنسانيته. فهو سجّان. وفقد ذكرياته القديمة/ طفولته الجميلة، كما أنّ ذاكرته الجديدة ستحتفظ بما تمليه عليها ثقافة السجن.

كما ندرك دلالة صمت السجين أثناء القصيدة والاكتفاء بطرقتين على الباب في ختامها، حيث تكفلت الطرقة الأولى بلفت أنظار السجّان إلى الباب؛ ليتأمله ويندفع إلى مساءلته، وتكفلت الثانية بقض هناءة السجّان وإغاظته. وتوظيف ظهور (الآخر) في تلك اللحظة كان له بالغ الأثر؛ فلقد ظلّ السجين صامتًا أثناء تداعي ذكريات السجّان – وهو موقف يشي باحترام خصوصية السجّان – وما إن بدأ السجان بإدراك الحقيقة التي فتحت عينه على الخديعة ودفعته إلى الانشقاق عن جماعته، حتى طرق السجين الباب مرّة أخرى؛ ليدعّم الحقيقة وليزيد وطأتها بتذكير السجّان بواقع غيابه داخل السجن، وتبدد حلم حضوره في السمن والشهد!.

وبعد فشل الحلول السياسية في إعادة الحق إلى صاحبه على مرّ الأزمنة؛ أدرك الشاعر الفلسطيني ضرورة الخروج من تضخيم (الأنا) التاريخية/صاحبة الحق، وضرورة التموقع في اللحظة الراهنة التي جعلته في مواجهة وجودية مع (الآخر)؛ فأولى عناية بالغة للآخر بوصفه إنسانًا، دون أن يحمل الخطاب الشعري تراجعًا ضمنيًّا عن الموقف الجمعيّ من مقاومة الاحتلال؛ حيث جعل من موضوع أنسنة العدوّ وسيلة جديدة للمقاومة، تسعى الذات من خلالها إلى نيل حظوتها من الأمن والهدوء والوجود؛ ذلك أنّ (الآخر) هو من (حرم الذات الفلسطينية هدوءها الداخلي... الذي لا شكّ في أنّه قادر على زعزعتها، وهدم أركان الكينونة القارة فيها، وتأسيس وتوطيد دعائم الاغتراب الوجودي لديها)[١٣]؛ لذا فإنّ الخطاب الإنساني الموجّه إلى (الآخر) ضروري؛ لاستقلال الذات عنه، بل إنّه يساعد أيضًا على التكيّف الاجتماعي[١٤]، وتبعًا لذلك فإنّ إغلاق منافذ الخطاب الإنساني يحمل في طياته رفض (الأنا)؛ (للتّموقع بالنّسبة إلى الآخر)[١٥]، وبحسب (جون ماكوري) فإنّ ضياع الجانب الشخصي والإنساني في علاقة (الأنا) بـ(الآخر) دليل على الوجود الزائف الذي يطمس الجوانب الإنسانية والشخصية الأصيلة[١٦]. ولمّا كان الشاعر الغائب باحثًا عن «أصالة الوجود»[١٧]؛ اتخذ من (الآخر) موضوعًا شعريًّا[١٨] مؤثثًا بالخطاب الإنساني؛ ممّا ساعد (الأنا) على عدم مغادرة (الآخر) دون أن تسجّل موقفها تجاهه.

وبالنظر إلى تمدد هذه الفكرة في ديوان السجن الفلسطيني -بحسب اطلاعي - فإنّ محمود درويش يُعدّ الأبرز فنيًّا والأكثر وقوفًا أمام إنسانية العدوّ؛ حيث تحوّل خطابه الموجه إلى (الآخر) تحوّلاً ملحوظًا منذ الستينيات – التي حمل

خطابها معاداة (الآخر) صراحة لدى جميع الشعراء- فـ(بطاقة الهوية)[19] التي صرخت في وجه (الآخر): (سجِّلْ! أنا عربي)، شكّلت عنوانًا يحدد علاقة (الأنا) الجمعيّة[20] بـ(الآخر)، ويرسم فضاء التواصل الثوري: (ولكنّي إذا ما جعتُ/ آكلُ لحم مغتصبي/ حَذَارِ حَذَارِ من جوعي/ ومن غضبي!)؛ وهو ما دفع الدكتور محمد حوّر - في معرض حديثه عن الديوان الثاني (عاشق من فلسطين/ ١٩٦٦م)- إلى اعتبار محمود درويش منظّر قصيدة السجن؛ إذ «لم يتوقف الأمر عند سجن الشاعر وشعره فيه، بل إنّه تجاوز ذلك إلى التنظير لقصيدة السجن؛ فكان محمود درويش بدعًا في هذا»[21]. وندرك حجم تحوّل الخطاب ما إن نقف على قوله في بداية العام ٢٠٠٢م:

أيُّها الواقفون على العَتَبات ادخلوا،
واشربوا معنا القهوة العربيَّةَ[22]

لقد تفوّق درويش على نفسه؛ حين نظر إلى الجنود الذين يحاصرون مدينة (رام الله) على أنهم ضيوف، يدعوهم إلى الدخول؛ ليشربوا القهوة العربية، وقد نقرأ في ذلك تراخياً مع العدوّ الذي يحاصر البلد و يبطش بسكانه، وهو ما يُعارض مسلك المقاومة الشعريّة الذي سلكه محمود درويش في (حالة حصار)؛ إذ استطاع الشاعر أن يقف في مواجهة العدوّ من خلال سبل المقاومة الحقيقية، فضلاً عن توظيفه للفكر والإنسانية في المواجهة[23]؛ ويتضح قصد الشاعر من وراء هذه الدعوة في قوله: (قَدْ تَشْعُرونَ بأنّكُمْ بَشَرٌ مثلنا)، فلقد قصر شرب القهوة على البشر، وأخرج بذلك الجنود الواقفين على العتبات؛ لأنهم عندما يجتاحون البيت لن يدخلوا لشرب القهوة، بل لاعتقال الأفراد أو لقتلهم؛ وبذلك حرموا أنفسهم صفة البشرية التي يتصف بها الشاعر وجماعته (معنا/مثلنا). ولقد نظر الشاعر إلى الجانب السلبي في وقوف الجنود على العتبات، فهو وقوف لا يشي بأي إيجابية؛ فهم كالآلات، تقف وتتحرك بالأوامر العسكرية، فاستغل الشاعر ذلك المنفذ؛ ليوقظ إنسانية العدوّ بإثارة حفيظته وبتجميد حريته، كما حرص على توضيح موقفه من العدوّ وآلة بطشه في قوله: (أعداؤنا يسهرون، وأعداؤنا يُشعلون لنا النور)[24]؛ فهو لا يرى في الغارات الليلية التي تقصف المدينة وتحيل ظلمتها إلى نور أي معنى من المعاني التي أراد لها العدوّ أن تكون (الدمار، والرعب، والخضوع، وغيرها)، بل جعل كلّ الأعداء بمثابة من يسهرون على راحة الفلسطينيين، ويضيئون لهم النور، ولا شكّ في أنّ هذه الرؤية تُعلي من نَفَس المقاومة، وتثبط العدوّ، وتثير غضبه؛ حيث يرى كيف أنّ الآخر/المحاصر يُفسّر أعتى وسائله الحربية بشكل معاكس لغاياته وأهدافه.

ونجد مثيلاً لهذا الخطاب الإنساني في مطوّلة المتوكل طه (فضاء الأغنيات)، وهي مطوّلة، ارتفع بها الشاعر عن حالة القيد، وسجّل خطوات بالغة الأثر باتجاه

المقاومة برغم خطابه الهادئ/المتصاعد لإنسانية (الآخر):

يا أيّها الجنديُّ قد قتلوكَ قبلَ القتلِ
قد جعلوكَ مثلَ سلاحِكَ الخشبيِّ
لا يفهمْ ولا يرحمْ
لا نبضات آدم فيكَ، لا إنسان..
راحَ الفرقُ بينكَ
.يوم أتيتَ محتلاً .وبين الذئب
قد خدعوك يا جنديُّ
إنّي مثلُ كلِّ الناس[٢٥]

يوّجه الشاعر خطابه لسجّانه من داخل زنزانته- فلقد كتب هذه المطوّلة في معتقل كتسيعوت/أنصار ٣[٢٦] في نهاية الثمانينيات - وهذا ما يزيد من إمكان تصعيد المواجهة بينه وبين (الآخر) الذي ظلّ صامتًا أمام اختراق الشاعر لقوانين الأسر التي لا تمنح للأسير حق محاورة السجّان طويلاً، فضلاً عمّا حمله الخطاب من توبيخ ومحاولة تذكير الجنديّ بإنسانيته:

ونسعى أيّها الجنديّ أن نحيا بلا دمعٍ
بلا أحزانْ
نُحبُّ صغاركم
ونحبُّ أن يمضوا مع الأطفال في بلدي
إلى نبعِ السلام الزاخرِ الفوّاحِ باطمئنان[٢٧]

لقد أدرك المتوكل طه حقيقة وجود (الآخر) في بلده وحتميته - بفعل القرارات السياسية والعسكرية - فانتقل إلى مناقشة طبيعة هذا الوجود الذي يحكمه الصراع الدائم بين طرفين، أحدهما متجرد من صفة الإنسانية؛ ومن هنا جاء السلام مشروطًا بعودة (الآخر) إلى إنسانيته، وندرك أنّها محاولة من الشاعر لخوض غمار النقاش الحضاريّ مع سجّانه/الذئب قبل أن يصعّد الخطاب ويصل به إلى المقاومة الحقيقية. وهذه المحاولة تدخل في إطار ما توصّل إليه علي الصالح مولى من أنّ إدراك الطرفين لوجود بعضهما هو أحد المفاتيح الرئيسة «لإنشاء حالة إنسانية، إيجابية، يتمّ بمقتضاها توليد وعي، يقوم على الاعتراف المتبادل بالإنسان كائنًا يسمو فوق التجزيء والتصنيف والمفاضلة، وذلك لا يتمّ إلاّ بالإقدام على إنتاج وعي جديد، يقوم على مراجعة شاملة لمكوّنات الثقافتين»[٢٨]؛ ذلك أنّ الإنسان يطمح إلى العيش بأمن ورفاهة وسعادة. ولا شكّ في أنّ الأجواء المحيطة تظلّ تُنبئ باندلاع مزيد من الحروب والنزاعات التي تبدد طموح الإنسان[٢٩]، وتورّثه الكثير من العداء والقتل والصراع؛ فتجبره على المقاومة، لاسيما في ظلّ وجود آخر،

يصمت أمام خطاب الإنسانية ويترجم صمته إلى دمار حقيقي على أرض الواقع، وهذا الصمت تجاه السلام والإنسانية، يُحتم على الشاعر تحويل نمط الخطاب؛ ليوضّح للآخر أنّ خطاب الإنسانية لا يعني خضوع (الأنا) واستسلامها:

وأكتبُ أيّها المحتلُّ

لا خوفًا ولا ضعفًا

ولكني أُسائل قلبكَ المشبوبَ أن يفترّ

حتى لا تُغرّق ابنكَ اللبني بالنيران(٣٠)

ويستعير الشاعر خطاب الستينيات الثوريّ؛ رغبة في تجلية المسألة، وتأكيدًا على استمرار المقاومة: (بقاؤكَ فوقَ صدري سوفَ يُغضبني / وإن غاضبتني سترى جحيم جهنّم السوداء).

نلحظ من النماذج السابقة كيف شغل (الآخر) حيزًا، وبات موضوعًا رئيسًا، تنعقد عليه قصيدة السجن الفلسطينية؛ ذلك أنّ الحديث مع (الآخر) هو حديث ضمنيّ عن مجمل مفاهيم الغياب الفلسطيني - على اعتبار أنّ (الآخر) هو المتسبب الرئيس في هذا الغياب - وتبعًا لذلك توسل الشاعر بموضوع (الآخر)؛ ليعالج غيابه، ويسجّل موقفه الفكريّ من حالة الغياب العامة، مُخرجًا بذلك الأطراف الأخرى التي دخلت عبر الأزمنة في الصراع الإسرائيلي الفلسطيني، حيث نلحظ بوضوح كيف أنّ مطالبة المجتمع الدولي والعربي بتحمّل مسؤولياته تجاه هذا الصراع - الخطاب الذي برز منذ الخمسينيات - قد تقلص في الذهنية الشعرية المثخنة بالغياب في الثمانينيات وما بعدها؛ رغبة في وضع (الأنا) الفلسطينية الذاتية والجمعيّة في مواجهة مصيرها دون الاتكاء على عوامل خارجية. وذلك أشبه بمعالجة نفسية تحتم على المريض أن يدرك حجم مرضه وأن يواجهه بما في داخله من عزيمة و تمسك بالحياة. ومن هنا تحوّل الخطاب من صيغة الحديث (عن الآخر) إلى صيغة الحديث (مع الآخر)؛ وهذا ما يفسّر الرغبة البالغة في مواجهة (الآخر) ومساءلته. وهو ما يظهر بجلاء في جرأة الشاعر على الوقوف في وجه العدالة، التي تمثلت في مواجهة هارون هاشم رشيد للقاضي البريطاني الذي حكم على مناضلين فلسطينيين بالسجن(٣١)، سعيًا إلى تحقيق العدالة شعريًّا؛ (فالعدل وحده) هو الذي (ينشر السّلام):

أسألُ:

في أي شرائع الدنيا،

يُسلبُ وطنٌ بأسره

وأهلُهُ إلى العَراءِ يُطرَدون؟

في أي شرعٍ،

يأكلُ الأغرابُ زادَهمْ، وخيرهمْ،

وهم يجوعون، ويمرضونْ؟

فإن توجَّعوا، أو صرخوا،

أو حاولوا شيئًا يُحاكَمُونْ!!(٣٢)

يوجّه الشاعر سيلاً من الأسئلة إلى القاضي - الذي التزم الصمت - ويستمر في مكاشفته بانتفاء صفة العدالة عن حكمه الذي يشكّل امتدادًا لظلم بريطانيا منذ القدم بحق الفلسطيني: (أبيتَ إلّا أنّ تعيدَ /ذلكَ الماضي البغيض) الذي مازال في دائرة الغياب منذ (وعد بلفور) دون أن يشعر القاضي (بعقدة الذّنب)، وهو ما أخرج الشاعر عن صمته: «يا سيدي القاضي: صرَختُ شاعرًا صرَخت إنسانًا صرَختُ لاجئًا مشَّردًا / صرختُ واحدًا من الأنامْ / أعدتني في لحظة / من بعد ما لجأتُ للصَّمت / وآثرتُ السُّكوتَ / في زمانِ الانفصام / لأنبشَ الأَوراقَ / من مرقدها». و مع ذَلك ظلّ (الآخر) صامتًا - كما في أغلب النماذج السابقة - وهذا ما أَسهم في بتر الحوار وعدم ترقيه إلى مستوى قد يؤدي إلى إيجاد مخرج شعريّ من هذا الصراع؛ لتصبح هذه السمة علامة مميزة للآخر في شعريّة الغياب الفلسطيني، حيث نلحظ أن سلبية (الآخر)، المتمثلة في صمته، تظهر تحديدًا أثناء توجّه الخطاب نحو إنسانيته؛ إذ لا يستطيع (الآخر) أن يكون إيجابيًّا في هذا الإطار الإنساني، ولا يصبح فاعلاً إلاّ في مجالات التدمير، كما أنّ هذا الصمت يُحمل- أيضًا - على أنّه غلبة للأنا الفلسطينية وثبوت لحقها؛ فكان تجميد أثر (الآخر) رمزًا يحيلنا إلى إلغاء وجود (الآخر)/ العدوّ الذي لم يكتفِ بشن الحرب على أرض الشاعر وحسب، بل اقتحم خصوصيته. وهذا ما دفع محمود درويش إلى مواجهة عدالة (الآخر) ومساءلتها، مرتديًا شخصية الشاعر والكاتب المسرحي الألماني (برتولت بريخت) - الذي غادر ألمانيا؛ بسبب ملاحقة النازيين له، وتنقّل بين المنافي؛ لتجلبه مواقفه الفكرية إلى أروقة المحاكم الأمريكية -:

سيّدي القاضي!

أنا لستُ بجنديٍّ،

فماذا تطلبون الآنَ منّي؟

وأنا لا شأنَ لي في ما تقولُ المحكمة،

ذهبَ الماضي إلى الماضي سريعًا...

دون أن يسمَعَ منّي كَلِمَةْ(٣٣)

لقد قرر الشاعر أن يجبر المحكمة على الاستماع إليه؛ لأن العدالة منذ بدايات الغياب الفلسطيني لم تستمع إلى الضحية، وقوله: (لستُ بجنديٍّ) يُقصد به جنود الاحتلال الذين عاثوا فسادًا في الأرض، وقتلوا ودمروا دون أن يقفوا في قفص

الاتهام، وذلك ما زاد شهيتهم لممارسة نوع آخر من التعديّ على حقوق (الأنا) الفلسطينية؛ فما إن توقف التدمير الحقيقي و(مضت الحرب إلى المقهى لترتاحَ) حتى اقتحم الجنود (أنا) الشاعر، ومارسوا نوعًا مغايرًا من الإلغاء المجازي:

لكنَّ رعاياكَ يجرُّون سمائي خلفهُمْ... مبتهجينْ

ويُطلُّون على قلبي، ويرمون قشورَ الموزِ

في البئر. ويمضون أمامي مسرعينْ

ويقولونَ: مساء الخير، أحيانًا،

ويأتونَ إلى باحة بيتي... هادئينْ

وينامُونَ على غيمةِ نومي... آمنين(٣٤)

يعلّق فؤاد نصرالله على القصيدة بقوله: «يتداخل الأعداء بعدوانيتهم في حلمه، وأرضه؛ فتزول الحدود بين ما هو ذاتي وما هو عام، وتتشكل مشاهد المأساة المعاصرة. وعلى هذا الحذو من المقابلة بين التاريخ الجمعيّ والمأزق الشخصي، يمكننا تتبع فصول الفجيعة»(٣٥)؛ فلقد تحوّل العدوّ من عدوّ إلى شريك في الأرض، يقتحم خصوصية الشاعر دون أن يقف على الحدود التي ينبغي التوقف عندها؛ فلقد اقتحم قلبه وبئره ولغته وبيته ونومه، بل أكثر من ذلك؛ إذ رقّ قلبه واكتسب الإنسانية من الشاعر وأصبح يبكي من شدة الحنين بدلاً عنه: (ويبكون بعينيَّ مزاميرَ الحنين / ويُغنُّون، كما غنَّيْتُ للزيتونِ والتين / وللجزئيِّ والكُلّيِّ في المعنى الدفينْ)، ولا غرابة في ذلك؛ فلقد شعر العدوّ بالهدوءِ والطمأنينة «هادئين / آمنين» ما إن استقر في خصوصية الشاعر. ولا شك في أن الرغبة في تضخيم هذه الحالة؛ دفعت الشاعر إلى جعل الأعداء مجتمعين يمارسون خرق خصوصيته الذاتية، فمنذ البدء تحمّل الشاعر مسؤوليته ونظر إلى حالة الحرب الحقيقية وانكسار السماء في لغته على أنها شأن شخصيّ: (والسماء انكسرت في لغتي/ وهذا شأنيَ الشخصيّ)؛ لتكثيف الدلالة التي تكشف عن حجم القلق الوجودي الذي يشعر به محمود درويش ومدى تأثره باختراق حريته الذاتية التي تحيل أساسًا على الفجيعة الجمعية التي تقتضي ضرورة تفطن جميع (الأنوات) إليها؛ فالعدوّ تجاوز قضم مساحات الأرض إلى قضم الروح الفلسطينية، كما أن هذا التكثيف يُعين الشاعر على توعية تلك (الأنوات) الفردية؛ لتدرك مسؤولياتها ولتصبح كلّ (أنا) مهيأة للوقوف أمام عدالة (الآخر) المزيفة بقوة وجرأة (آنَ لي أن أصرُخَ الآنَ / وأن أُسْقطَ عن صوتي قناعَ الكلمة: هذه زنزانةٌ، يا سيِّدي، لا محكمةٌ / وأنا الشاهدُ و القاضي. وأنت الهيئةُ المُتَّهمَةُ / فاترك المقعدَ)، وهنا يتجرد درويش من قناع (برتولت بريخت) ويرتدي (أناه) من جديد - تلك (الأنا) التي كانت مهددة بالإلغاء- ويصرخ صرخته الآنية التي تثبت وجوده وتحرره من سطوة العدوّ وتعينه على محاولة إنقاذ بقائه في المستقبل، لتتكشف لنا دلالة أخرى، تفسّر حرصه على التعبير عن العدوّ بصيغة الجمع

منذ البدء؛ فلقد جعل القاضي الذي جرده من صفته (أنت) رمزًا يختزل الجماعة المتهمة، فتتبدل الأدوار وتصبح (الأنا) قاضيًا يحكم وفقًا لقوانين الغياب؛ سعيًا إلى تحقيق العدالة الشعريّة، وإجلاء الظلم الذي وقع على جماعته: (واذهب: أنتَ حرٌّ أنت حرٌّ/ أيّها القاضي السجينْ)، لندرك من خلال حكمه أنّ قلقه الوجودي كان قلقًا إيجابيًّا؛ لم يحمله على الاستسلام واليأس، بل مكّنه من مكاشفة (الآخر) الذي يلغي وجوده(٣٦)؛ فاستطاع بذلك أن يقهر قلقه الوجودي، وينتشل ذاته من السقوط في دوامته؛ ذلك أنّ وعي الأفراد بحالة القلق الوجودي وتحملهم لمسؤولياتهم هو ما «ينتشلهم من السقوط ويرتفع بهم إلى الوجود الأصيل»(٣٧).

الحواشي:

(١) انظر: علي الصالح مولى، الهويّة.. سؤال الوجود والعدم (دراسة تحليلية نقدية لعلاقة الأنا بالآخر)، ط١ (صفاقس: كليّة الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس، مطبعة التّسفير الفنيّ، ٢٠٠٦م)، ص١٧٤-١٧٥.

(٢) انظر: فتحي التريكي، الهويّة ورهاناتها، ط١، ترجمة: نور الدين السافي وزهير المدنيني (تونس: الدار المتوسطية للنشر، ٢٠١٠م)، ص٢٥.

(٣) انظر: عادل الأسطه، سؤال الهوية (فلسطينية الأدب والأديب)، الطبعة العربية الأولى (غزة، نابلس، رام الله: دار الشروق للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠م)، ص١٧.

(٤) انظر: عدنان جابر، ملحمة القيد و الحريّة (عالم أسرى المقاومة الفلسطينية في سجون العدوّ الإسرائيلي)، ط١ (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٧٩م)، ص١٩١.

(٥) محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، ط١ (بيروت: رياض الريس للكتب والنشر، ٢٠٠٩م)، قصيدة (حالة حصار)، ١/٢٣٣.

(٦) للتوسّع في أثر المحقّق الصديق في المعتقلات الإسرائيلية؛ انظر: محمد لطفي ياسين، التجربة الاعتقالية، د.ط (عَمّان: دار ابن رشد للنشر والتوزيع، ١٩٨٨م)، ص٢٧-٢٨.

(٧) الأعمال الجديدة الكاملة، ١/٢٣٣.

(٨) انظر: عدنان جابر، ملحمة القيد والحريّة، ص ١٩٠.

(٩) الأعمال الشعرية، ط١ (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٣م)، قصيدة (سجّان سجين)، ص٣٩٦.

(١٠) إشارة إلى محاولة النازيين إبادة الجماعات اليهودية في ألمانيا عن طريق تصفيتهم جسديًّا في أفران الغاز. انظر: عبدالوهاب المسيري، موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية (الموسوعة الموجزة في جزأين)، ط٦ (القاهرة: دار الشروق، ٢٠١٠م)، ١/١٦٨.

(١١) هو الحي المقصور على إحدى الأقليات الدينية أو القومية، وأصبحت هذه الكلمة ترتبط بأحياء اليهود في أوروبا، ولها معنيان، الأول: يُقصد به أيّ مكان يعيش فيه فقراء اليهود دون قسر من الدولة، والثاني -وهو الأكثر شيوعًا- يُقصد به المكان الذي يُفرض على اليهود أن يعيشوا فيه، ولقد أجبر اليهود على التجمع في أسوأ الأماكن من المدينة، وكان كلّ (جيتو) محاطًا بالأسلاك الشائكة والحراس؛ حتى لا يخرج اليهود منه أثناء الليل أو في الأعياد. انظر: المرجع السابق، ١/٤٣٤، وأفرايم ومناحم تلمي، معجم المصطلحات الصهيونية، ط١، ترجمة أحمد بركات العجرمي (عَمّان: دار الجليل للنشر والدراسات والأبحاث الفلسطينية، ١٩٨٨م)، ص٩٨.

(١٢) الأعمال الشعرية، ص٣٩٧.

(١٣) انظر: زهرة عيسى حرم، المنفى في شعر محمود درويش (بحث مقدم لاستكمال متطلبات الماجستير في

الأدب العربي الحديث) كلية الآداب، جامعة البحرين، السنة الجامعية ٢٠٠٥-٢٠٠٦م، ص٨٦، (بتصرف يسير).

(١٤) فتحي التّريكي، الهويّة ورهاناتها ، ص٤٥-٤٦.

(١٥) انظر: المرجع السابق، ص٤٦.

(١٦) انظر: جون ماكوري، الوجوديّة، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام (الكويت: سلسلة عالم المعرفة الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، العدد ٥٨، أكتوبر١٩٨٢م)، ص١٣٦.

(١٧) زهرة عيسى حرم، المنفى في شعر محمود درويش، ص٨٦.

(١٨) حدد الدكتور نجم عبد الله كاظم ثلاثة مستويات لحضور الآخر في الشعر العربي الحديث: الأول. مرور الآخر؛ بحيث لا يصل إلى درجة التشكّل الفاعل أو التأثير في السياق. الثاني - الآخر موضوعًا للقصيدة، وهو خلاف المستوى الأول؛ حيث ينتقل الآخر من مجرد المرور الشكلي إلى الحضور الفاعل، الشامل، المؤثر في سياق القصيدة، وهو أكثر المستويات توظيفًا في الشعر. الثالث - التبنّي والتوظيف؛ حيث يستلهم الشاعر الآخر فكرًا أو موقفًا أو سمات أو ربما بناءً فنيًّا، ويعدّ هذا المستوى أرقى وأعمق مستويات حضور الآخر في الشعر؛ لأنّه يصدر عن وعي ونضج وقصديّة، كما حدد الدكتور نجم كاظم صورتين لحضور الآخر: صورة الآخر الصديق وصورة الآخر العدوّ. انظر: الآخر في الشعر العربيّ الحديث (تمثّل وتوظيف وتأثير)، ط١ (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠١٠م)، ص١٣٣- ١٧٥، و١٨٢-١٩٧.

(١٩) انظر: الديوان (الأعمال الأولى)، ط١ (بيروت: رياض الريس للكتب والنشر، ٢٠٠٥م)، ١/٨٠.

(٢٠) لم تكن الأنا الذاتية آنذاك قد برزت بوضوح في ديوان الشعر الفلسطيني كما في الثمانينيات وما بعدها.

(٢١) القبض على الجمر (تجربة السجن في الشعر المعاصر)، ط١ (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٤م)، ص٣٢٥، (بتصرف يسير).

(٢٢) الأعمال الجديدة الكاملة، قصيدة (حالة حصار)، ١/١٨٦.

(٢٣) انظر: المصدر نفسه، ص٢٣٦- ٢٣٧.

(٢٤) انظر: المصدر نفسه، ص١٧٨.

(٢٥) الأعمال الشعرية، ص٥٠٤.

(٢٦) معتقل (أنصار - ٣) هو معتقل الظاهرية، وهو أحد المعسكرات الواسعة التي أعدت لمعتقلي الانتفاضة، فهو من حيث الظروف وعدد المعتقلين كمعتقل (أنصار١) الذي أقيم في جنوب لبنان بعد اجتياح بيروت، ومعتقل النّقب الذي يسمى (أنصار٢). انظر: محمد لطفي ياسين، التجربة الاعتقالية، ص٤١.

(٢٧) الأعمال الشعرية ، ص٥٠٦.

(٢٨) الهويّة .. سؤال الوجود والعدم ، ص١٨١.

(٢٩) انظر: المرجع نفسه، ص١٨١.

(٣٠) الأعمال الشعريّة، ص٥٠٧.

(٣١) انظر: الأعمال الشعريّة، ط١ (عَمَّان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨م)، قصيدة (رسالة مفتوحة)، ٢/٣٣١، العتبة النصية الثانية التي كتبها الشاعر تحت عنوان النص.

(٣٢) المصدر نفسه، ص٣٣٢.

(٣٣) الأعمال الجديدة الكاملة، قصيدة (شهادة برتولت بريخت أمام محكمة عسكرية)، ١/٤١٧.

(٣٤) المصدر نفسه، ١/٤١٨.

(٣٥) تجليات العولمة الثقافية والسياسية في شعر محمود درويش (مقاربة حضارية أدبية، ١٩٩٥ - ٢٠٠٤م)، ط١ (بيروت: مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠٠٧م)، ص٢٤٨.

(٣٦) انظر: زهرة عيسى حرم، المنفى في شعر محمود درويش، ص٩٠.

(٣٧) جون ماكوري، الوجوديّة، ص١٨٧.

في الشُّرفة الزرقاء

د. سامي بن عبدالعزيز العجلان ـ السعودية

(إلى أمي فاطمة.. بعد الرحيل)

(١)

يا فاطمةُ !..
والشوقُ يلهثُ
من وراء حمامة بيضاءَ
تسبح في الفضاء الرحبِ
تجتاز المدى
والريح مفعمة الشذا
تعدو..
فتختصر المسافةَ
بين عطر عابق في المنحنى
وحديقة ريّانه
خلف السماء الغائمةْ
وأنا هنا..
لمّا أزلْ
في الشرفة الزرقاء حيث تركتني
ورحلتِ ذاكرة لربِّك باسمةْ

(٢)

يا فاطمةُ !..
ذهَبُ الأصيل مع الغروب
تدافعتْ أمواجه متلاطمةْ
والشمس تُبحر نحو أفْقٍ آخرٍ
بين التلال الحالمةْ
وصبيّةُ الماضي الجميلِ
تحرَّرتْ من قيدها
لتعودَ في حضن الضحى
تزهو بأردان الشباب الغضِّ
في ألق الندى
وعذوبة الضحكات
راقصة على وَقْع الصدى
يا (للسعيدي)..
يا لأغصان النخيل
بدربه متزاحمةْ
يا للحصى الفضيِّ
يلمع في سواقيه
ويحترف الصخبْ
يا للنسيم مُرنحاً
بهوى الصَّبا
في ظلِّ أعراش العنبْ
ومراكبُ الأحلام في الأحداقِ
تُومض كالسنا
وتذوبُ بعد هُنيهةٍ
خَجَلاً..
تُشيِّعها المنى
بين النجوم الهائمةْ

(٣)

يا فاطمةُ !..
يا روضةَ القَصَص المحلِّقِ
فوق أجنحة السفرْ
وجزيرةَ الكنز المخبَّأ
تحت أشرعة المطرْ
يا شهرزادَ العمرِ
ما زالت حكاياتُ الورى
لم تكتملْ..
والليل ممتدُّ الرؤى
والدرب يدعو الساهرين
إلى السُّرى
والغيمُ عندكِ حافلٌ بوعودهِ
وأنا هنا..
وحدي بمنعرَج اللوى
أصغي إلى عصف الرياح
شجيَّةً في المنحدَرْ
وأمدُّ طرفي للسماء مرقْرَقاً
فلربما..
تسري إليَّ حكايةٌ أخرى
يفضُّ حروفَها
نورُ القمرْ

٢٥/ ١/ ١٤٣٦هـ

عتبات رواية (شقة الحرية) لغازي القصيبي

أ. د. علي بن محمد الحمود - السعودية

مدخل:

اللسانيات الحديثة تهتم بجوانب عدة من النص، فتدرس نحو النص، وعتباته، وتبحث عن علاقاته بالنصوص السابقة عليه والمعاصرة له. وهذه القراءة تتجه إلى دراسة عتبات رواية (شقة الحرية) [1] للأديب السعودي غازي بن عبد الرحمن القصيبي (١٣٥٩-١٤٣١هـ/ ١٩٤٠ -٢٠١٠م)[2]، وهو شاعر وقاص وكاتب سيرة ورسام ووزير وسفير وأستاذ جامعي. إنه شخصية متعددة المواهب والجوانب، جمع بين الإبداع في ميدان الأدب، والعمل في أروقة الجامعة، ومن ثم اتجه إلى العمل في مجال السياسة والعمل الدبلوماسي.

وتعد روايته شقة الحرية (ط ، ١٩٩٤م)، مرحلة مهمة في مسيرة الرواية السعودية، فلا يمكن لدارس الرواية السعودية تجاوزها، وكانت قد أحدثت حراكاً مهمًّا في المشهد الأدبي والثقافي المحلي عندما صدرت؛ لأسباب عدة، منها: دخول عالم الرواية السعودية شاعر كبير، بحجم القصيبي، ورجل دولة، عمل في المجالين السياسي والدبلوماسي، والمهم الجرأة التي اتسمت بها روايته؛ إذ اتخذ من المد القومي في مصر في مرحلة الحكم الناصري موضوعاً لها، وانتقال هذا المد إلى بقية الأقطار العربية، إضافة إلى ما في هذه الرواية من حديث عن جوانب لم تعتد الرواية السعودية آنذاك الخوض فيها.

استقبلت الرواية بمواقف متباينة، فهناك من بالغ في الاحتفاء بها، وهناك من حمل عليها وعلى كاتبها بقوة، وهناك من رفض أن يعدّها رواية؛ بحجة ضعفها فنيًّا، وهناك من نسبها إلى فن السيرة الذاتية، فهي لا تعدو أن تكون سيرة ذاتية لكاتبها- كما رأى هذا الفريق- ومن هنا، حوكم الكاتب؛ بوصفه

شخصية بطل الرواية.

وبعد صدروها تم الالتفات إلى الرواية السعودية: قراءة، من قبل القارئ المستهلك والقارئ المنتج، وتبع ذلك التفات إعلامي كبير للفن الروائي في المملكة العربية السعودية، وإقبال كبير على كتابة الرواية، بعد أن كان عدد الروايات السعودية لا يتجاوز مئة رواية، وجلها تجارب لم تتجاوز المحلية، ولم تنل اهتماماً واضحاً. وسواء اتفقنا أو اختلفنا حول قيمة رواية (شقة الحرية) فنيًّا ومضمونيًّا، فإنها تظل مرحلة مفصلية في تاريخ الرواية المحلية السعودية.

وهذه القراءة، ستتخذ من عتبات رواية (شقة الحرية) موضوعاً لها؛ لكونها تعدّ من النماذج الثرية في ميدان دراسة العتبات، وبدا لي ذلك من الوهلة الأولى لاطلاعي عليها، حتى قبل الشروع في قراءتها، إذ تأكد لي أنه لا يمكن قراءة الرواية إلا من خلال قراءة عتباتها، فالمتلقي يوقن منذ التماس المبدئي مع غلافها أنه بدأ فعليًّا الاتصال بالنص، وأن الأسئلة بدأت تتعاور في وجدانه وعقله، فيندفع إلى الولوج في النص؛ ليجد أمامه عتبات أخرى محفزة للمتابعة.

ومن هنا بدا لي أن عتبات هذه الرواية أسهمت في انتشار الرواية والاحتفاء بها، إذ تعاورت مع العوامل الأخرى المتمثلة في أهمية الكاتب وشهرته، وموضوع الرواية، وغيرها من العوامل.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وستنطلق هذه القراءة في مقاربتها عتبات رواية (شقة الحرية) من مجموعة عناصر، هي: مفهوم العتبات، و الغلاف الأمامي، والصفحات الداخلية، و عتبة فصول النص، و البداية والنهاية، والغلاف الخلفي.

١ - مفهوم العتبات:

النص بناء، ولكل بناء باب، ولكل باب عتبة، ودونها لا يمكن الولوج إلى البناء، كذلك الحال مع عتبة النص، التي تمثل مسلكاً من مسالك قراءة النص، وسبر أغواره. وبما أن النصوص تتباين، فإن العتبات تتباين – أيضاً -، وأهميتها تتفاوت[٣].

ومع تقدم الدرس النصي زادت العناية بدراسة العتبات، فعدت بمثابة مفتاح من مفاتيح الولوج إلى عوالم النصوص، وظهرت عناية المبدعين بعتبات نصوصهم؛ وتبعاً لذلك تجاوب النقد مع هذه العناية، فاهتم بقراءة عتبات النصوص، بوصفها جزءاً مهمًّا من النص، أو نصًّا موازياً للنص. ومن هنا يمكن القول إن النظرة إلى العتبات، تجاوزت أن تكون مجرد حلية مجانية،

ليس لها أثر في قراءة النص، كما كان سائداً في كثير من النصوص السابقة.

أصبح النقد الحديث ينظر إلى العتبات بوصفها نصًّا موازياً أو خطاباً موازياً للنص الأصلي، يقف القارئ من خلاله على تخوم النص الأصلي، مؤولاً حيناً، ومحيلاً حيناً آخر، ويقوم بعملية القراءة من الخارج إلى الداخل، أو من الداخل إلى الخارج.

وضع (جيرار جينيت) كتاباً مستقلاً للعتبات، سماه (عتبات)، انتقل فيه من شعر النص / الكتاب إلى شعرية المناص(٤).

ويمكن تعريف العتبات، أو المناص كما سماها (جيرار جينيت) بأنها «كل ما يجعل من النص كتاباً يقترح نفسه على قرائه أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار ذي حدود متماسكة، نقصد به هنا تلك العتبة بتعبير (بورخيس) البهو الذي يسمح لكل منا دخوله أو الرجوع منه»(٥).

وتشمل العتبات مجموعة متنوعة من الافتتاحيات، منها ما يتصل بالناشر، ومنها ما يتصل بالكاتب، وقيمتها متفاوتة، وتختلف من نص إلى نص، ومن كاتب إلى كاتب. ومن أبرز العتبات: الغلاف الأمامي (العنوان، لوحة الغلاف، تحديد الجنس الأدبي، معلومات الناشر، رقم الطبعة)، والغلاف الخلفي، وصفحة الإهداء، والتقديم، والافتتاحيات، والاستهلالات، وبداية النص ونهايته، واللوحات، والفراغات، وغيرها من العتبات أو النصوص الموازية التي تعد بمثابة مفاتيح لفهم النص.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٢ - الغلاف الأمامي:

يمثل الغلاف الأمامي العتبة الأولى التي تواجه المتلقي، وربما كانت سبباً لدفع المتلقي إلى الولوج في عالم النص، أو طرحه جانباً. ويمكن عدّ الغلاف الأمامي اللحظة الأولى الفعلية لالتقاء المتلقي بالنص، وهنا تكمن أهميته، إذ يحصل الانطباع الأول عن النص.

والغلاف الأمامي في رواية (شقة الحرية) حافل بالنصوص المحيطة المهمة، يأتي العنوان في مقدمتها من حيث الأهمية، وأشير هنا إلى الاهتمام الكبير من قبل النقد الحديث بعنوانات النصوص الأدبية، ورأى النقاد أن العنوان عتبة مهمة تعين على الدخول في عوالم النص، ومن هنا يمكن القول: إن «العنوان في النص الحديث ضرورة ملحة، ومطلباً أساساً، لا يمكن الاستغناء عنه في البناء العام للنصوص»(٦).

وأهمية العنوان تتمثل في جوانب عدة، منها ما يثيره من تساؤلات في ذهن المتلقي، تدفع إلى القراءة، وتعين على تفسير النص، ويسهم العنوان في إغراء المتلقي بالإقبال على النص، ويكشف عن طبيعة النص، ويهيئ المتلقي للولوج في عوالمه. ويمكن إجمال وظائف العنوان في الوظائف التالية: الوظيفة التعيينية، والوصفية، والدلالية، والإغرائية(٧).

وبالنظر إلى رواية (شقة الحرية) محور هذه القراءة؛ نجد أن القصيبي أطلق عليها اسم (شقة الحرية)، وجاء الاسم شبه جملة، مركباً من اسمين: مضاف ومضاف إليه، (شقة، حرية)، ومنذ الوهلة الأولى لمطالعة العنوان تتوالى الأسئلة في ذهن المتلقي، كيف جمع الكاتب بين أمرين متناقضين؟! الشقة مكان، والحرية فكرة، والشقة مكان ضيق محدد، والحرية فكرة لا حدود لها، تعبر عن الانطلاق في الاتجاهات كلها! ويظل السؤال يلح على المتلقي، مغرياً بالولوج في عالم النص؛ بحثاً عن إجابات للتساؤلات المثارة في ذهنه. ويكتشف المتلقي حين الولوج إلى عوالم النص أن الشقة المنشودة في القاهرة، جمعت مجموعة من الطلاب الوافدين إلى مصر من دولة خليجية (البحرين)، في مرحلة المد القومي الناصري. حوت الشقة التي أطلق عليها الكاتب اسم (شقة الحرية) مجموعة من الطلاب، يحملون هموماً مشتركة، وأحلاماً متباينة، وأيدلوجيات متنوعة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتظل التساؤلات التي يقدمها العنوان قائمة، هل الحرية هنا ما يحدث في الشقة من سهرات ماجنة؟ أم ما يحدث خارج الشقة من صراعات داخل المجتمع المصري، وأثره ممتد إلى العالم العربي؟ أم هذا وذاك؟

وهكذا بدا عنوان الرواية مثيراً منذ اللحظة الأولى، وكان عامل جذب للنص بصورة جلية، وظل حاضراً في أذهان المتلقين: مستهلكين ومنتجين.

والعتبة الثانية التي نطالعها على صفحة الغلاف الأمامية، تمثلت في اللوحة التي تحوي صور أشخاص متباينين في الهيئات والأزياء، فهم ينتمون إلى أقطار مختلفة من العالم العربي، وفيهم رجال ونساء، واللوحة مزدحمة بالشخصيات، منها ما هو ظاهر، ومنها ما لم يظهر سوى ظله. ويلحظ أن الألوان صارخة في اللوحة.

وبدا لي تقاطع اللوحة مع عنوان الرواية ومحتواها، فتزاحم الشخصيات في اللوحة يشير إلى الشقة، بوصفها فضاءً ضيقاً، وتنوع انتماءات الشخصيات-

كما ظهر من خلال الأزياء والهيئات- يشير إلى اتساع الحرية. وفي الصفحات التي تلت صفحة الغلاف ذُكر اسم الرسام صاحب اللوحة، وهو أدهم إسماعيل، وأذكر هذه المعلومة؛ لأن القصيبي رسام، وربما يظن المتلقي أن اللوحة من رسمه.

ومن عتبات الغلاف الأمامي تحديد جنس النص، إذ تطالعنا على صفحة الغلاف الأمامية وصفه بأنه (رواية)، ووضعت كلمة رواية داخل دائرة، تشكل محيطها من نجوم صغيرة، لونها ذهبي، أما كلمة رواية فكتبت باللون الأحمر.

ولتحديد الجنس الذي ينتمي إليه النص أهمية كبرى؛ لأنه يحدد المسار المناسب لتلقي النص، وكأني بغازي القصيبي أو دار النشر، على يقين بما سيلاقي هذا النص من ردود فعل متباينة. وفي هذا إشارة لقراءة أفق توقع المتلقين.

ومن جانب آخر يؤكد وعي (الكاتب أو دار النشر) بما يحوي النص من رؤى، ستصدم شريحة كبيرة من المتلقين؛ لذا تم وضع عتبة تحديد الجنس؛ لترسم للمتلقي طريقة استقبال النص. فهو مجرد رواية، وليس سيرة ذاتية للكاتب/ كما تعامل معه كثير من المتلقين.

وذكر رقم الطبعة على صفحة الغلاف الأمامي، يندرج ضمن عتبات النص التي تغري المتلقي بقراءة النص، فالناشر يخبر المتلقي بأن الطبعات تتعاقب، وفي هذا إغراء بالقراءة، وإيحاء بأهمية النص.

ورواية (شقة الحرية) من الروايات التي تكررت طبعاتها، فالطبعة الأولى صدرت عام (١٩٩٤م)، أما الطبعة التي اعتمدتها هذه القراءة فكانت الخامسة، الصادرة عام (١٩٩٩م)، أي أن الرواية طبعت خمس مرات في خمس سنوات، وهناك طبعات أخرى، صدرت بعد هذا التاريخ.

وفي هذا دلالة على انتشار الرواية على نطاق واسع، مقارنة بغيرها من الروايات المحلية. والناشر أراد استثمار ذلك في تسويق الرواية، فوضع على الغلاف الأمامي عبارة الطبعة الخامسة بخط كبير - مقارنة بالكتب الأخرى - وباللون الأحمر، ووضعها بين خطين متوازيين باللون الأسود.

ومن عتبات النص كتابة اسم صاحب النص غازي القصيبي بخط كبير في أعلى الصفحة بخط أبيض، وفي هذا استثمار لاسم الكاتب في الترويج للنشر.

والقصيبي - كما هو معلوم - شاعر مهم على المستوى المحلي والعربي، عرف بذلك قبل كتابته (شقة الحرية) بعقود من الزمن، وعرف على المستوى العربي والعالمي؛ كونه وزيراً في أكثر من وزارة، وسفيراً في أكثر من سفارة للمملكة العربية السعودية، لكن المفاجأة أن يكتب رواية؛ لذا استثمر الناشر اسم القصيبي بصورة واضحة، فبدا لي أنها عتبة مهمة من عتبات الولوج إلى عوالم النص، إضافة إلى أنها تثير فضول المتلقي، فماذا عسى يقدم القصيبي في مجال الرواية، في أولى تجاربه الروائية؟!.

٣- الصفحات الداخلية:

ويقصد بها الصفحات التي تلي صفحة الغلاف وتسبق بداية النص، وفي هذه الصفحات تذكر أشياء عدة، تختلف من نص إلى آخر، منها التذكير باسم النص، واسم صاحبه، وصفحة الإهداء والاستهلال والتقديم من صاحب النص أو من شخصية اعتبارية أو نقدية، وغيرها من العتبات التي تعبر عن خصوصية النص وصاحبه.

وفي (شقة الحرية) تشكل الخطاب الموازي من عتبات عدة، منها: التذكير باسم الرواية واسم صاحبها، واسم الناشر. وفي صفحة أخرى ذُكر عنوان الرواية باللغة الإنجليزية، واسم مؤلفها، وتواريخ الطبعات الخمس للرواية، واسم الناشر وعنوانه. وفي هذا تأكيد إلحاح الناشر على الاحتفاء بالإقبال على قراءة النص.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والصفحة التالية كانت بيضاء، وفي أسفلها حضر بيت لأبي الطيب المتنبي، هو: لك يا منازلُ في القلوب منازل   أقفرت أنتِ وهُنَّ منك أواهلُ

وصرح القصيبي بأن البيت للمتنبي، إذ ذكر اسم المتنبي عقب البيت مباشرة.

وستكون لي وقفة مستقلة في الصفحات القادمة؛ للحديث عن حضور شعر أبي الطيب المتنبي في هذا النص، وفي نصوص القصيبي الأخرى.

وبعد ذلك جاءت صفحة الإهداء، إذ أهدى القصيبي روايته إلى إبراهيم خليل المؤيد.

أما أهم ما جاء في هذه الصفحات، من وجهة نظري، فكان قول القصيبي في أسفل صفحة مستقلة: «كان الكاتب في القاهرة في الفترة التي تتحدث عنها الرواية. ومع ذلك فجميع أبطال هذه الرواية وجميع أحداثها من نسج الخيال. والوقائع المنسوبة إلى أشخاص حقيقيين هي، بدورها، من صنع الخيال. وأي

محاولة للبحث عن الواقع في الخيال ستكون مضيعة لوقت القارئ الكريم»[٨].

والنص السابق، مع تنوع في العبارات، يحضر في كثير من النصوص الإبداعية القصصية؛ لدفع المتلقين عن الربط بين شخصيات النص، وشخصية الكاتب، أو بعض الشخصيات العامة. لكن هيهات، ففضول المتلقي يدفعه بصورة مباشرة إلى عملية الربط بين النص والواقع، لمجرد وجود أي تشابه بينهما!

والقصيبي كان على وعي بأن المتلقين سيربطون بين شخصيته وشخصية بطل الرواية، فالمدة الزمنية والمكان والتخصص، حتى الشخصيات الأخرى، ربطت ببعض الشخصيات الواقعية، منهم شاعر بحريني معروف، هو صديق للقصيبي في الواقع.

وربما أراد القصيبي بهذا التوضيح أن يزيل اللبس المتوقع حدوثه عند بعض المتلقين، وتعاور ذلك، مع تحديد جنس النص في صفحة الغلاف الأمامية، حينما وصفه بأنه رواية. ومع هذا التأكيد، تعامل كثير من المتلقين مع الرواية بوصفها سيرة ذاتية لصاحبها. وهذا التلقي لم يقتصر على رواية (شقة الحرية)، فكثير من الأعمال الروائية في مشهدنا المحلي والعربي يتم تلقيها بوصفها سيرة ذاتية لصاحبها، وهذه من مشكلات التعاطي مع الفنون السردية: إبداعاً ونقداً.

٤- عتبة فصول النص:

عادة ما يقسم الكاتب نصه إلى فصول أو أقسام، ومن هنا يبدو كل فصل أو قسم جزءاً مستقلاً بذاته، يحتاج إلى عتبة أو عتبات، تأخذ بيد المتلقي، في عوالم ذلك القسم أو الفصل.

وجاءت رواية (شقة الحرية) في واحد وعشرين قسماً أو فصلاً، ولكل فصل عتباته، وتمثلت في وضع مستطيل في صفحة مستقلة قبل كل فصل، تحوي رقم الفصل، في أعلى المستطيل، والشهر والعام في أسفل المستطيل، وجاء هذا متسقاً مع صفحة الغلاف الداخلي التي احتوت على مستطيل، وضع اسم الرواية في أعلاه، واسم الكاتب في أسفله.

بدأ ترقيم فصول الرواية بالرقم (١) وانتهى بـ(٢١)، وبدأت أحداث الرواية في شهر أغسطس عام (١٩٥٦م)، وانتهت في سبتمبر – أكتوبر (١٩٦١م).

عملت العتبة في النص على تحديد زمن الأحداث، وفي هذا المنحى التسجيلي من قبل الكاتب محاولة إيهام القارئ بواقعية الأحداث، وهذا ما تحقق بصورة واضحة؛ حتى قيل: إن الرواية سيرة ذاتية لصاحبها.

أما العتبة الأهم في عتبات الفصول فتمثلت في حضور شعر أبي الطيب في بداية كل فصل، وذلك في الصفحة التي تلت صفحة ترقيم الفصول، وجاء ذلك في صفحة مستقلة، وضع القصيبي في أسفلها بيتاً لأبي الطيب المتنبي، وصرح بذلك عندما وضع اسم المتنبي أسفل البيت، على الرغم من شهرة الأبيات، لكنه يلح على تأكيد ذلك، وهذا تكرر في الفصول جميعها، وبصورة نمطية. إضافة إلى حضوره مرة واحدة بعد صفحة الغلاف الداخلية، فبداية الرواية كانت ببيت من الشعر لأبي الطيب، وبداية كل فصل كانت كذلك. وهكذا تكرر حضور شعر أبي الطيب في النص اثنتين وعشرين مرة. والسؤال الذي يفرض نفسه، ما تعليل ذلك؟.

وبداية أقرر أنه من المعلوم للمتابعين لمسيرة غازي القصيبي الأدبية تعلقه بأبي الطيب، وأزعم هنا أنه لا يمكن قراءة عالم القصيبي الروائي دون الوقوف عند ظاهرة الانفتاح على الشعر، وبخاصة شعر أبي الطيب المتنبي الذي كان يعشقه، بل أرى أنه كان يعيش تحت سطوته، وسأشير هنا سريعاً إلى نماذج من ذلك العشق/ التأثر، ففي رواية (أبو شلاخ البرمائي) يستفتح القصيبي روايته قبل المدخل بشعر المتنبي، وفي نهاية الرواية – أيضاً – يتكرر الأمر نفسه[٩]، والأمر لا يقف عند هذا الحد، بل إنه يبدأ كل فصل من فصول الرواية ببيت للمتنبي.

وفي روايات: (العصفورية، ودنسكو، وسعادة السفير) على سبيل المثال، نجد شعر المتنبي حاضراً في بداية الرواية، ممثلاً عتبة للنص، لا يمكن لأي مقاربة نقدية تجاوزها.

أما في أقصوصة / رواية ألزهايمر، فحضر شعر أبي الطيب مرة واحدة[١٠]، وهذا مخالف لمنهج القصيبي المتسم بالانفتاح على الشعر بصورة مكثفة.

واللافت أن القصيبي خرج في عمله الروائي قبل الأخير (الجنية) عن منهجه المعتاد، المتمثل في حضور شعر المتنبي في مواضع عدة من رواياته، ففي رواية (الجنية) غاب شعر المتنبي وحضر شعر إبراهيم ناجي (شاعر الأطلال) في بداية الرواية، وفي بداية الفصول – أيضاً- وهذا الأمر يعد حالة نادرة في خطاب القصيبي الروائي. وحضور ناجي وغياب المتنبي في هذا العمل بحاجة إلى قراءة نقدية، تكشف عن مسوغاته.

وأعلل ذلك بأن حضور إبراهيم ناجي يستحضر الأطلال؛ لأنه شاعر الأطلال، وعوالم رواية/ حكاية (الجنية) تتقاطع مع ما تحمله الأطلال من

دلالات متنوعة[١١].

وكان حضور أبيات أبي الطيب في بداية رواية (شقة الحرية) وفصولها وثيق الصلة ببؤرة العمل، وقراءة هذا الحضور يحتاج إلى مقاربة تأويلية تكشف عن جمالياته، ولكن هنا سأشير إشارة سريعة إلى عتبة الفصل الأول، وفيها استحضر قول أبي الطيب:

ماذا الوداعُ وداعُ الوامقِ الكَمِدِ   هذا الوادع وداعُ الروح للجسدِ[١٢]

هذه العتبة تدخل المتلقي في محور الفصل المتمثل في سفر بطل الرواية من البحرين إلى مصر للدراسة، وتعبر عن لحظة الوداع، وما يختلج في النفس من مشاعر إنسانية.

وأقرر هنا أن شعر المتنبي وشخصيته عتبة من أهم عتبات الولوج إلى عالم غازي القصيبي المتنوع، ولا يمكن فهم القصيبي إلا من خلال الولوج عبر هذه العتبة، بل هي العتبة الأهم في هذا الجانب.

٥- البداية والنهاية:

تختلف البدايات وفق اختلاف الجنس الأدبي، فلكل جنس أدبي خصوصيته، ولكل تجربة خصوصيتها، والنص الروائي «يمتلك أكثر من بداية، ثمة البداية الأصل أو الرئيسة، وهي بمثابة العتبة التي تقذف بنا إلى رحابة النص...»[١٣].

وتمارس بداية النص، أو عتبة القراءة «تأثيراً خاصًّا على القارئ، وتوجه تصرفاته إزاء النص الذي سوف يقرؤه. وهذا يعني أن البداية المحكمة البناء، تشد القارئ إلى النص، وتجعله يتابعه إلى النهاية. وعلى عكس ذلك، فإن البداية الرديئة، حتى وإن كانت بقية النص جيدة، فإنها تجعل القارئ يعزف عن النص، وتصرفه عنه؛ ليتفادى المسار النصي الشاق»[١٤].

وإذا كانت بداية النص عتبة من أوائل عتبات صلة المتلقي بالنص، فإن نهاية النص تعدّ عتبة أخرى هي من أواخر عتبات النص التي تواجه المتلقي، ومن هنا تكتسب أهمية كبرى؛ لأنها تسهم في تشكيل الأثر الأخير الذي يحمله المتلقي عن النص.

ورواية (شقة الحرية) محور هذه الورقة كانت الصلة فيها وثيقة بين بداية النص ونهايته بصورة قوية، وذلك من خلال اشتراكهما في المكان والحدث، فبداية الرواية كانت في المطار، داخل الطائرة، حيث يستعد فؤاد لمغادرة وطنه البحرين إلى مصر للدراسة، وذلك في شهر أغسطس عام (١٩٥٦م)، وانتهت

أحداثها في سبتمبر عام (١٩٦١م)، وفي المطار أيضاً، في زيارة سريعة للقاهرة، استعداداً لرحلة أخرى إلى أمريكا، بعد خمس سنوات هناك، هي عمر الرحلة، وزمن الرواية.

بدأت أحداث الرواية في مطار البحرين، وانتهت في مطار القاهرة، مع الفارق الكبير بين البداية والنهاية. كانت القاهرة في البداية هي الحلم، أما في النهاية فكانت مجرد مرحلة من حلم أكبر. إن البداية كانت رحلة في مرحلة انتهت، والنهاية كانت بداية رحلة في مرحلة مختلفة بدأت، تحمل طموحات متغايرة، وفكراً مختلفاً. وهكذا بدت العلاقة وثيقة بين البداية والنهاية، التي تعدُّ بداية لمرحلة جديدة في حياة البطل.

وبين البداية والنهاية تشكل خطاب (شقة الحرية)، وكانت البداية والنهاية جزءاً مهمًّا من عتبات ذلك الخطاب، وأي مقاربة نقدية لا تقف عندهما؛ تظل عاجزة عن فهم ذلك الخطاب.

٦ - الغلاف الخلفي:

يعد الغلاف الخلفي من عتبات النص، وفي (شقة الحرية) كان الغلاف الخلفي امتداداً للغلاف الأمامي من حيث تقسيم الصفحة وألوانها، ووضع مكان اللوحة الموجودة في صفحة الغلاف الأمامي ستة آراء نقدية لنقاد قرؤوا الرواية وعلقوا عليها، وحدد في كل نص اسم صاحبه، والصحيفة التي ينتمي إليها، وبلدها، وسأسرد هنا الأقوال كما جاءت على غلاف الرواية الخلفي:

١- «اقرؤوا هذه القصة مباشرة، دون واسطة النقاد، وبعيون واعية، يقظة، وحاسة نقدية عفوية من جانبكم؛ لتميزوا فيه بين صحيح الحياة العربية وباطلها، فهي سجل حافل بهذا كله.

إنها هدية الخليج العربي والجزيرة العربية إلى الثقافة العربية في الوطن العربي الكبير للعام (١٩٩٤م)، بل لعام ألفين».

د. محمد جابر الأنصاري – جريدة الأيام – البحرين

٢- «تمثل هذه الرواية إهانتين: الأولى لذكاء القارئ والتاريخ، والثانية للرواية والروائي (...)، فهو لا يعرف عن الرواية سوى اسمها (...)[١٥]، وعليه ألا يتنطح للرواية التي تتطلب موهبة وقدرات، لا نظن أنه بقادر عليها».

سمير اليوسف – جريدة القدس العربي – لندن.

٣- «القصيبي جريء في تصويره الشغف الجنسي والارتباك العاطفي والجسد الأنثوي، وجريء – أيضاً – في اكتشاف الرجل العربي الروحي».

نديم جرجورة –جريدة السفير – بيروت.

٤- «شقة الحرية رواية كتبها شاعر، لكن قارئها يلمح غموض الشعر وعاطفيته وإيجازه الخاطف، إذ امتلك غازي القصيبي بمهارة ملحوظة ليونة في السرد، خولته تصوير شخصيات وأمكنة ومواقف من دون أن نلمح ذاتية الشاعر».

محمد علي فرحات – جريدة الحياة – لندن.

٥-»إلى جانب الغزل والسياسة، ينقل غازي القصيبي قارئ (شقة الحرية) إلى ذلك المناخ الثقافي والفني الغني، حيث يعيش مع بطل الرواية الذي يحاول كتابة القصة والانتماء إلى أهل الأدب، مشاهداته التي تمتد من صالون العقاد إلى جلسة نجيب محفوظ، مروراً بأنيس منصور الذي كان يعلم الناس تحضير الأرواح وما يزال».

جريدة الشرق الأوسط – لندن.

٦- حبكة متقنة وسرد مشوق وسلاسة في الأداء ونضرة في القالب وإشراق في التركيب وبساطه في التعبير، كأنه خبير قديم في الصناعة الروائية الخالصة...».

جهاد فاضل – مجلة الحوادث – لندن.

اقتطعت النصوص السابقة من مقالات، نشرت في صحف مختلفة، صدرت داخل الوطن العربي وخارجه. ويتعامل النقد الحديث مع هذه النصوص بوصفها نصوصاً موازية للنص، وتندرج ضمن المناص الفوقي[١٦].

ويلحظ المتلقي أن خمسة نصوص منها أثنت على العمل، واحتفت به احتفاء مبالغاً فيه -كما بدا لي- وجاء أحد النصوص على النقيض، وفيه هاجم الكاتب الرواية والروائي هجوماً شرساً، فعدّ النص إهانة لذكاء القارئ والتاريخ، وللرواية والروائي.

والسؤال لماذا ألحق الكاتب أو دار النشر هذه النصوص بالرواية؟

يمكن أن نقول: إنها رغبة في إبداء رحابة الصدر تجاه الآخر، ويمكن

القول: إنها محاولة إثبات رواج الرواية وانتشارها وسط الأوساط الثقافية، حتى خارج بلد الكاتب، فالصحف التي اقتبست منها الآراء، تصدر في لندن وبيروت والبحرين، فالرواية قرئت على نطاق واسع. ومعظم الآراء رحبت بها، وأبرزت جمالياتها، باستثناء رأي واحد، لا يمثل نسبة تذكر في ميدان نقد الإبداع، وخاصة أن التحامل ظاهر في لغة النقد. ويمكن القول - أيضاً - إنّ القصيبي يؤمن بحرية الفكر، ويحترم رأي الآخر المخالف، حتى عندما يكون صادماً وقاسياً؛ لذا وضع رأي المخالف على الغلاف الخلفي لروايته، معلناً اتساع أفقه.

وقراءتي للموضوع، تتسق مع ما ذكرته سابقاً، وأضيف إليه رؤية أخرى، تتمثل في شخصية القصيبي المتحفزة دائماً، فالرأي المتشدد، كان يمكن تجاوزه، لكنه أراد أن يقول: إنها رواية، وها أنا ذا أطبعها للمرة الخامسة، وتلقى رواجاً على مستوى العالم العربي، فرأيك لا يعنيني! وهذا - كما يبدو لي - يتفق مع شخصية الكاتب القوية، التي تمتلك القدرة على التحدي والمواجهة. وبالفعل أصدر بعدها تسع روايات.

وبدا لي من جانب آخر أن ما جاء في هذه المقالات يمثل بالفعل الموقف من أدب غازي القصيبي وشخصيته، إذ انقسم الناس حوله- وما زالوا - بين معجب به أشد الإعجاب، وحامل عليه بشدة. وأمثل هنا بالرواية التي نحن بصدد قراءة عتباتها، فهناك من رآها فتحاً في تاريخ الرواية السعودية، وهناك من رأى أنها مجرد سيرة ذاتية لصاحبها، ولا تحمل مقومات الفن الروائي.

وهكذا كانت عتبة الغلاف الخلفي كاشفة عن الموقف الفعلي من القصيبي: الأديب والإنسان.

الخاتمة:

وبعد، فاتجهت هذه القراءة إلى دراسة عتبات رواية (شقة الحرية) لغازي القصيبي - رحمه الله تعالى - بوصفها نصًّا موازياً للنص الأصلي، وتمثلت عتبات الرواية في: الغلاف الأمامي، والصفحات الداخلية، وعتبة فصول النص، والبداية والنهاية، والغلاف الخلفي.

ويلحظ المتلقي استثمار القصيبي ودار النشر العتبات المختلفة الاستثمار الأمثل في التعريف بالعمل، والترويج له، بدءاً بعنوان الرواية، وانتهاء بالغلاف

الخلفي، الخارجي؛ ومن هنا شكلت تلك العتبات خطاباً موازياً لخطاب النص الأصلي، وكانت بمثابة المفاتيح التي تعين القارئ على الولوج في عوالم النص. وأرى أن أهم ما في رواية (شقة الحرية) عتباتها، وخاصة العنوان، وحضور شعر المتنبي.

إن ما يميز عتبات (شقة الحرية) الاهتمام الدقيق بالتفاصيل؛ وهذا يدل على وعي الكاتب ودار النشر بأهميتها.

إن ما قدمته في هذه القراءة لا يعدو أن يكون مجرد محاولة للولوج إلى عالم القصيبي الروائي، وأرى أن عتبات نصوصه المختلفة بحاجة إلى مزيد عناية؛ لأنها تمثل أنموذجاً تطبيقيًّا فريداً للنصوص الموازية، التي أصبحت من الجوانب التي يعنى بها النقد الأدبي الحديث.

الحواشي:

(١) غازي بن عبد الرحمن القصيبي: شقة الحرية (رواية)، ط٥ (لندن: دار رياض الريس ١٩٩٩م). صدرت الطبعة الأولى عام (١٩٩٤م).

(٢) صدر له مجموعة من الأعمال الروائية، هي: شقة الحرية (١٩٩٤م)، والعصفورية (١٩٩٦م)، وسبعة (١٩٩٨م)، ودنسكو (٢٠٠٠م)، وحكاية حب (٢٠٠١م)، وأبو شلاخ البرمائي (٢٠٠١م)، وسلمى (٢٠٠٢م)، ورجل جاء (٢٠٠٢م)، وسعادة السفير (٢٠٠٣م)، والجنية (٢٠٠٦م)، وألزهايمر (٢٠١٠م).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٣) ينظر: عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ط١ (لبنان: الدار العربية للعلوم ناشرون، والجزائر: منشورات الاختلاف،١٤٢٩ هـ/٢٠٠٨م)، ص١٣.

(٤) ينظر: السابق، ١٣-١٧.

(٥) ينظر: السابق، ص٤٤.

(٦) عبد القادر رحيم: علم العنونة، ط١ (دمشق: دار التكوين، ٢٠١٠م)، ص٤٦.

(٧) ينظر: السابق، ٥٢ - ٦١.

(٨) شقة الحرية، ص١١.

(٩) ينظر: غازي القصيبي: أبو شلاخ البرمائي (رواية)، ط٤ (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠١٠م)، ص٧، و٢٠٣.

(١٠) ينظر: غازي القصيبي: ألزهايمر، ط١ (بيروت: بيسان للنشر والتوزيع، ٢٠١٠م)، ص٢٨.

(١١) ينظر: على بن محمد الحمود: تشكيل الخطاب في أقصوصة ألزهايمر للدكتور غازي القصيبي، ط١ (الرياض: دار طيبة، ١٤٣٢هـ/٢٠١١م)، ٣٦-٣٧.

(١٢) شقة الحرية، ص١٥.

(١٣) صدوق نور الدين: البداية في النص الروائي، ط١ (سوريا: دار الحوار، ١٩٩٤م)، ص١٧.

(١٤) حسن خمري: نظرية النص (من بنية المعنى إلى سيميائية الدال)، ط١ (لبنان: الدار العربية للعلوم ناشرون، والجزائر: منشورات الاختلاف، ١٤٢٨هـ / ٢٠٠٧م)، ص١٥٥.

(١٥) هكذا وضعت في النص.

(١٦) ينظر: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص١٣٥.

حُدُودُكَ (أَنَا)

تهاني حسن الصُّبيحة . السعودية

جَاوَزْتُ فِي حُبِّكَ الأَيَّامَ والزَّمَنَا لمَّا انْعَقَدْتَ مَعِيَ فِي عَالَمِيَ سَكَنَا
وَعَانَقَ الحَرْفُ والإِشْرَاقُ يَمْلَؤُهُ رُوحَ القَصِيْدَةِ عُرْساً بِاسْمِكَ اقْتَرَنَا
هُوَ انْتِمَائِيَ الَّذِي فِي الأَرْضِ يَزْرَعُنِيْ وَرْداً وَيَحْصدُنِي عِطْراً وَفَيْضَ مُنَى
خَبَّأْتُهُ أَمَلاً أَهْدَتْهُ رُوحُ أَبِيْ ثُمَّ اتَّحَدْنَا مَعاً؛ كَيْ نَعْبُرَ المِحَنَا
نَاجَيْتُهُ نُسُكاً لِلَّهِ يَرْفَعُنِيْ لأَخْطَفَ الضَّوْءَ بِالدَّمْعَاتِ وَالمِنَنَا
يُفَتِّشُ النَّاسُ عَنْ لُقْيَاهُ فِي عُمُرِيْ كَأَنَّ مَوْعِدَنَا فِي الغَيْبِ قَدْ ضُمِنَا
وَاليَوْمَ أَعْرُجُ لِلأَكْوَانِ حَامِلَةً عَلَى المَدَى رَايَةً سَمَّيْتُهَا (وَطَنَا)
لَوْ مَسَّنِيْ ضَرَرٌ آتِيكَ آمِنَةً حَيْثُ انْعِتَاقٌ سَيَجْلُو البُؤْسَ وَالوَهَنَا
مَا هَمَّنِيَ هَاجِسُ الطُّوفَانِ يَتْبَعُنِيْ مَا دُمْتَ سَارِيَةً تَسْتَقْطِبُ السُّفُنَا
وَجَدْتُكَ البَيْتَ إِبْرَاهِيْمُ يَرْفَعُهُ إِلَى السَّمَاءِ وَمَنْ لَبَّاهُ قَدْ أَمِنَا
وَجَدْتُكَ اللَّحْظَةَ الأُولَى الَّتِيْ شَهِدَتْ دُمُوعَ هَاجَرَ تُبْكِيَ الأَرْضَ وَالزَّمَنَا
يَجِيئُهَا المَاءُ سَعْياً نَحْوَ حَيْرَتِهَا وَحَوْلَهَا قَدَرٌ لَبَّتْهُ فَامْتَحَنَا
وَمِنْ هُنَا ثَوْرَةٌ لِلْحَقِّ قَدْ حَمَلَتْ يَدَ النَّبِيِّ تَدُكُّ الكُفْرَ وَالوَثَنَا
مَا زَالَ فِي الغَارِ صَوْتٌ مِنْ تَهَجُّدِهِ يُخَاتِلُ الذُّعْرَ وَالوَسْوَاسَ وَالشَّجَنَا
وَيَجْمَعُ الخَلْقَ فِي تَكْبِيرِ مِئْذَنَةٍ لَمْ تَرْتَفِعْ .. إِنَّمَا أُفُقُ السَّمَاءِ دَنَا
تَطُوفُ حَوْلَكَ أَفْوَاجٌ وَأَفْئِدَةٌ تَحَرَّرَتْ مِنْ سَوَادٍ كَانَ مُمْتَهَنَا
حَجَّتْ إِلَيْكَ نِدَاءً نَحْوَهُ ازْدَلَفَتْ وَغَادَرَتْ جَائِراً فِي غَيِّهِ ارْتَهَنَا
وَهَكَذَا العُسْرُ تَمْحِيصٌ، نِهَايَتُهُ وَقْعُ المَخَاضِ وَبُشْرَى تَسْكُبُ المُزُنَا
مَا أَنْتَ إِلَّا صَلَاةُ العِشْقِ تَرْجَمَهَا رِمْشٌ أَقَامَ، وَرِمْشٌ لِلسُّجُودِ ثَنَى
عَزَفْتُكَ الشَّوْقَ، مُوسِيقَاهُ فِي رِئَتِي بَاتَتْ تُرَنِّمُ فِي الأَنْفَاسِ مَا اتَّزَنَا
عَزَفْتُكَ الرِّيحَ، غَنَّتْ ضِحْكَتِيْ طَرَباً يُرَاقِصُ الطَّيْرَ وَالأَزْهَارَ وَالفَنَنَا
يَا أَيُّهَا الحُبُّ عُذْرِيّاً عَلَى شَفَتِيْ بِالوَصْلِ يُنْطِقُنِيْ مُذْ خَافِقِيْ افْتُتِنَا
إِنِّي وَعَدْتُكَ أَنْ أُبْدِيْ حِكَايَتَنَا فَأَعْمَقُ الحُبِّ مَا قَدْ جَاوَزَ العَلَنَا
كُلُّ الخَرَائِطِ أَنْتَ الآنَ فِي بَصَرِيْ وَقَدْ تَحُدُّكَ مِنْ كُلِّ الجِهَاتِ (أَنَا)

غيبوبــــة
(قصة من أدب الخيال العلمي)

د. حسام الزمبيلي ـ مصر

بيني وبين الغيبوبة عَقدٌ دائم ، فأنا مريض بالسكر من النوع الأول ، ذلك النوعُ الذي يَظْهَرُ على المريض في سن مبكرة ، ويحتاج للعلاج ـ بصفة دائمة ـ بحَقْن الإنسولين ، ونظراً لأنني طبيب؛ تنطبق عليَّ القاعدة الشهيرة (قاعدة الأطباء): الأطباء هم أسوأ أنواع المرضى، وأكثرهم إهمالاً في تناول العلاج.

ولهذا صار مستوى السكر في دمي العزيز حصاناً هائجاً، لم تنجح ثلاثون عاماً من معايشة هذا المرض ومثلها من الثَّقافة الطِّبيَّة في ترويض وكبح جماح هذا الحصان المارد؛ ولهذا كان من الطبيعي أن يقذف بي هذا الحصان الهائج مرات عديدة في دهاليز غيبوبتَيِّ السكر الشهيرتين: غيبوبة نقص السكر، وغيبوبة ارتفاع مستوى السكر. ونظراً لجهل العامة ، وربما بعض الأطباء، فلقد اقتربت مرات عديدة من الموت وخَبَرتُه، وواتتني الفرصة لأشاهده عن قرب مرات عديدة، خَبَرتُه بينما أنا مُلقىً في العيادة الخارجية و أطباء الامتياز (تلك الكائنات المتشحة بالبياض، ويمتد اتشاحها إلى خبراتهم الطبية، فتصبح خطراً داهماً على المريض ، وربما ـ كما يمزح البعض ـ خطراً على الممرضات، إذا لم تكن قد خمَّنْتَ أو عرفتَ لماذا؟ فاسأل طبيباً ؛ فأولئك القوم يعرفون جيداً لماذا؟) يحيطون بي في وَجل، والمرضى ينظرون إليَّ في دهشة واضطراب ، بينما (أنا) ـ وبالرغم من غيبوبتي ومحاولة الأطباء الاستشاريين إسعافي ـ أنظر إليَّ بشكلٍ ما؛ فالجسد جسدي، والنَّاظر هو (أنا)!.

موقفٌ أثار حيرتي وبلبلتي في المرات الأولى، ثم اعتدته لتكراره العجيب، ولسببٍ ما أظل (أنا) ـ وليس جسدي ـ حبيسَ الغرفة، فلا أتخطاها، ولا أعود إلى

جسدي إلا بعد فترةٍ ، فأفقد وعيي الغيبوبيِّ، وأعود إلى وعيي الدنيوي.

ولطالما استهوتني القراءة في موضوع الغيبوبة في تلك الفترات التي أقضيها ما بين الغيبوبات؛ فاطَّلعتُ على ما يسمى (خبرة الاقتراب من الموت Near Death Experience)، وقرأتُ تجارب من مرُّوا بمواقف، توقَّف فيها القلبُ لحظاتٍ وسويعات، وتمَّ إعلان وفاتهم الإكلينيكية، ثم ـ لسببٍ ما ـ إذا بهم يعودون إلى الحياة، فيقصُّون ما خَبروه من لحظات، اقتربوا فيها من العالم الآخر، وأوشكُوا أن يَدْلُفُوا إليه... قرأتُ عن ذلك النَّفق الضيِّق، الذي يصعدون خلاله، وقرأتُ عن الضَّوء، الذي يشاهدونه في نهايته، وقرأتُ ـ أيضاً ـ عن تلك الكائنات، التي بدتْ للبعض وأشارَتْ لهم بالعودة وعدم إكمال رحلة النفق... كنتُ أحدِّثُ نفسي وأنا أقرأُ عن هذه التجارب: لماذا لم أشاهد هذا النَّفقَ ولا تلك الكائنات؟!.

وكأن القدر أراد أن يُتِمَّ لي أمنيتي، ويجيبني عن تساؤلاتي.... فإذا بي في صباح يوم الجمعة، وبينما طريق الأوتوستراد خالٍ ـ كعادته في صبيحة الجمعة ـ وأنا منطلق بسيارتي بسرعة؛ لألحق بأحد مرضاي، فإذا بي أتعرض لحادث، كلُّ ما تحمله ذكرياتي منه أنني شعرتُ بصدمة بالجانب الأيسر من السيارة، التي اندفعت لتصطدم بسيارة أخرى في الاتجاه المقابل، كانت تسير ـ ويا للمفارقة ـ عكس الاتجاه. أتذكَّرُ أنَّ المخدَّات الهوائية انفتحت، وأنَّ عجلة القيادة كانت تدور بسرعةٍ يَمْنَةً ويَسْرةً، دون أنْ تنجح عضلاتي الضَّامرة حتى في الإبطاء من حركتها... ثم ساد الصمت على المشهد.

كانت الغيبوبة هذه المرة مختلفةً؛ ربما لأنها كانت ـ على غير سابقتها ـ بمكان مفتوح وفي الهواء الطلق، وربما لأنها كما علمتُ من أطباء الأشعة ـ وهم يُخرجون جسدي من ذلك التجويف الأنبوبي الخاص بجهاز الرنين المغناطيسي ـ غيبوبةٌ جديدةٌ عليَّ (غيبوبة نزيف بالمخ)... هتفت (أنا)... و(أنا) أشاهد (أنا) المُسجَّى في غرفة العناية المركزة: غيبوبة نزيف بالمخ... هذا نوع جديد .... ربما تجربة جديدة.

لا أخفيكم قولاً ، فلقد أكسبتني تجاربي السابقة مع الغيبوبة رباطة جأش عند الاقتراب من الموت، ولكنَّ الأمر مختلفٌ هذه المرَّة؛ فلقد شعرتُ بما يشبه القلق، ولكنَّه قلق أثيري، فجسدي ممددٌ وأطباء التخدير يُدْخِلون أنابيب التَّنفُّس

والتَّغذية عبر فمي ومنخارَيَّ المسكينين... و(أنا) ـ الآخر ـ أشعرُ... لا أدرى إذا ما كنتُ أشعرُ فعلاً، أم أنَّه شيءٌ آخر... وصفٌ آخر لشيء ما له قواعد جديدة لعالم جديد؛ فالأحاسيس في عالم الغيبوبة تختلف عنها في عالمنا، فهي لا يصحبها كلُّ هذا الضجيج الجسدي من إفرازٍ لهرمونات الأدرينالين والدوبامين، وارتفاع في ضغط الدم، وزيادة نبضات القلب، واتساع حدقة العين... الأحاسيس في عالم الغيبوبة هادئة، تأتي على هيئة رسائل عقلية... عفواً، لا أعتقد أنَّ (عقلية) كلمة لها محل من الإعراب في عالمي المفضل (عالم الغيبوبة)، ولكنها إدراكية بشكل ما. هذا النَّوع من الإدراك لم أتوصَّل لكُنهه، بالرَّغم من خبرتي الطويلة مع عالم الغيبوبة، هو إدراكٌ لا يعتمد على أيٍّ من الحواس الجسدية الخمس، ولكنَّه يشبه ذلك الإدراك عند أولئك القوم الحدسيين (Intuitive)، أو يشبه ما كنَّا نطلق عليه في عالمنا الأرضي (الحاسة السادسة)، و هو توصيف لحالة ما ـ مبهمة ـ من الشُّعور، من الإدراك، من الوعي الخارق لقوانين الطبيعة.... هذا الوعي الخارق هو بعينه الإدراك في عالمي المفضل (عالم الغيبوبة).

الغيبوبة هذه المرة مختلفة؛ ربما لأنها طويلة، و ربما لأنها كما يخبرني إدراكي مُقدمةٌ لأشياءَ أُخَرَ، مزيج من التَّرقب، وربما الاضطراب، وربما القلق... هذا المزيج هو المقابل الجسديّ لما أحسُّه... أدركُه.... أعانيه في صمت.... ولكنَّه صمتٌ مِلؤه الإدراك.... صمتٌ صاخبٌ.

في غمار هذا البحر من الهدوء والصمت والأبدية أشاهدُ، أرى، أحسُّ، أدركُ... لاااااااا... لا بُدَّ للغة من مرادفات، مصطلحات، كلمات جديدة؛ حتى أستطيع وصف ما أَمُرُّ به، بعيداً عن أدوات الإحساس المعتادة مِنْ: رأيتُ، شَمَمْتُ، سَمِعْتُ، لمستُ، تذوقتُ...؛ فالأمر برمته (إدراك) روحاني، ولكنه إدراك ثري، نظلِمُه كثيراً إذا ما قَصَرْنَاه على هذه الكلمة الوحيدة (الإدراك)، الأمر ـ يا أصدقائي ـ عالم جديد، حياة جديدة، قواعد وقوانين جديدة، نوع مختلف تماماً من الوجود. وحتى يتوصل علماء مجمع اللغة العربية إلى صكِّ مصطلحات جديدة لما أدركه، فاسمحوا لي أن أستخدم ما عهدته من مصطلحات جسدية، دنيوية لوصف ما أدركه.

كيانات نورانية تدخل في نطاق الإدراك، فاجأتني في صمت... لم أستطع أن

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحدد لها ملامح، فهي فقط في حدود الإدراك... أُدركها، ولا أراها... نوعٌ راق من الحديث أو الحوار بدأ يدور... يدور في صمت مطبق.

أستقبلُ كمًّا هائلاً من المعارف والمعلومات عن العالم الجديد (عالم الغيبوبة) وأنا أشاهد جسدي المسكين ينتفض، وهو يتعرَّض للصَّدَمَات الكهربية؛ في محاولة يائسة من الأطباء لإنعاشه. صورة هذا الجسد تَبْهُتُ ... صلتي بهذا العالم تَخْفُتُ... لستُ حزيناً على مغادرة هذا العالم... كلَّما ازداد إدراكي لهذا العالم الجديد، تعجبتُ من ضآلة عالمنا القديم، وأدركتُ أنَّ الانتقال من عالم لآخر يخضع لقواعد جديدة.

هناك بالفعل فترة انتقالية ما بين العالَمَيْن ، تشبه تماماً تلك الفترة التي يقضيها الجنين في بطن أمه قبل الخروج للعالم الدنيوي، فترة مازال الأطباء يتساءلون: هل يحسُّ الجنينُ في بطن أمه؟ هل يدركُ ما يدور حول؟، وإذا كان الرد بنعم؛ فهل يتذكَّرُ ما شعر به؟ أم أنَّه ـ ولحكمة إلهية ـ يتملك ذاكرة الذبابة؛ فينسى كلَّ ما تعرض له خلال خمس ثوانٍ من حدوثها؟.. هذه الفترة الانتقالية هي التي تمهِّد لهذا الكائن المنبثق من حياةٍ بثَّها الخالق في الحيوان المنوي خلال اندماجه في بويضة، تحمل حياة أخرى من جسد المرأة؛ لينتج ـ ولأول مرة ـ كائن جديد بخصائص متفردة وبكيان متفرد، ليدخل عالمنا، ويتمُّ تجهيزه لقوانين هذا العالم بتلك الفترة الانتقالية.

يبدو أن الوقت المتبقي أمامي ضيق للغاية، لأبثَّكم آخر ما أُدركه، فصِلتي بعالمكم تَخْفُتُ، وتنقطع، ويبدو أنني أمرُّ بتلك الفترة الانتقالية من العالم الدنيوي إلى العالم ما بعد الدنيوي.

ششششششششششششششششششششش شواش... توقَّفَ جهاز قراءة كهرباء المخ، وجهاز رسم القلب، ومعهم توقف ذلك الجهاز الحديث (جهاز قراءة وتفسير المخ عند مرضى الغيبوبة) عن بثٍّ أيّ إشارة أخرى من عقل الدكتور فاضل نور الدين، ومطَّ الدكتور شجاع محمود شفتيه، وهو يلتفت إلى فريقه البحثي، والدموع تترقرق بعين كل فرد من أفراد الفريق... ثم أكمل متحدثاً في جهاز التسجيل الرقمي: وبهذا ينتهي أوَّلُ بثٍّ مترجم عن عقل مريض بالغيبوبة في تاريخ البشرية ..... ١٤ أغسطس ٢٠٢٠م).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بلاغة الصمت: قراءة في ديوان (نسيان يستيقظ) لعبد الله الرشيد

د. محمد عبدو فلفل - سورية

(نسيانٌ يستيقظُ) هو الديوان الرابع للشاعر الدكتور عبد الله سليم الرشيد الذي صدر له من قبل (خاتمة البروق) و(حروف من لغة الشمس) و(أوراد العشب النبيل) و القارئ لديوانه الرابع موضوع هذه القراءة؛ يدرك أنه أمام تجربة فنية تمكنت من ارتقاء درجات في سلم فن الشعر، تسوغ الانتماءَ إلى هذا الفن كما تسوغ أن تكون موضوعاً للدرس والتحليل، ومما يحفز على ذلك ما قيل من قبل بحق تجربة الرشيد من أحكام، يبدو أنها لا تنطبق على ما في (نسيان يستيقظ).

فمما قيل عن نص الرشيد قول أحدهم (اكتشفنا هشاشة أساس النص، لم يكن النص ثمرة تجربة وجدانية، ولا ومضة انقدحت من عالم اللاشعور، شعره ثقافي، محاولات بائسة لتطبيق العروض[1].

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وإذا كان المرء يوافق صاحب هذا الرأي في أن البنية الانفعالية التي تصدر عنها تجربة المنشئ شرطٌ وجودٍ لفنية عمله، فإنه لا يوافقه على أن ينفي عن تجربة الرشيد الأساس الوجداني أو المكون الانفعالي، فنصه كما يبدو في (نسيان يستيقظ) مسكون بضروب مختلفة من الصراعات التي يتداخل فيها هموم وهواجس متنوعة البواعث والمآلات؛ مما جعل التجربة متوزِّعة بين الشخصي كـ(شيء لبسام) ص ٥٨ و(دهشة ترِفُّ حلما) ص٦٢، والقومي كـ(موسم الصمت البذيء) ص٣١ و(تعليل واقعي للصمت العربي) ص٢٤ و(النداء الثاني من نصر بن سيار) ص١٩، والوجودي كـ(قلق الأزمنة)ص٩٩ و(المدار)ص١٠٦و(لوجه لا أعرفه) ص٥٦ فهذا التنوع الموضوعي الشامل يشي بحالة من القلق أو الصراع الذي يُعَدُّ واحدا من أبرز تجليات التجربة الشعرية ومسوغاتها،علماً أن من المعالم الفنية لقلق الانتماء الفكري والثقافي لدى عبد الله الرشيد مزاوجته بين النمطين الحداثي والعمودي في الديوان، بل في القصيدة الواحدة، وهو ما سنتناوله فيما سيأتي بالوصف والتفسير؛ وذلك لأن حرص الشاعر على أن يكتب القصيدة الخليلية مع كونه من شعراء الجيل الجديد مما أخذه عليه الأستاذ حمد العسوس الذي يصف الرشيد بأنه «ما يزال

يكتب الشعر العمودي، ويستخدم مفردات القاموس الذي حفظه من منهاج الجامعة، رغم أنه من شعراء الجيل الجديد، ولكن يبدو أن تأثيرات المقرارات والجو الأكاديمي يغلب على عطاءات هذا الشاعر أكثر من أي مؤثرات أخرى» [٢].

والذي يلفت الانتباه في هذا الكلام ملاحظة صاحبه استمرارَ عبد الله الرشيد في كتابة القصيدة العمودية مع كونه من شعراء الجيل الجديد، وكأن كتابة هذا الضرب من القصائد مقصورة على جيل دون غيره! أو كأن نعـيَ بعضهم للشعـر العمودي يعبِّـر عن حقيقة مُسَلَّـم بها! ومما أخذه هذا الكاتب على الشاعر استعماله مفردات القاموس الذي حفظه من منهاج الجامعة، وتأثره في خطابه الشعري بالجو الأكاديمي أكثر من المؤثرات الأخرى، و في ذلك اتهام واضح لهذه التجربة بالافتعال والتصنع، كما أن فيه اتهاما لها بالافتقار إلى المعاناة التي تعد أسًّا من أسس العمل الفني، وهذا ما لا تؤيده معطيات(نسيان يستيقظ) كما أجملنا قبل قليل وكما سنلاحظ فيما سيأتي بالتفصيل والدليل.

ونستبق ذلك بتأكيد أن ما يلاحظ على نص الرشيد من الترف اللفظي ، أو التأنق التركيبي، أو وقار اللفظ ، و الرسمية في العبارة داخلٌ في الصنعة الشعرية، لا في التكلف وافتعال ما ليس موجوداً، وغني عن التوضيح أن بين الصنعة والتكلف فرقاً لا يخفى على المعنيين بفن الشعر، فالأولى لا تفضي إلى الثاني [٣] بالضرورة، وذلك إذا ما نجح المنشئ في أن يجمع خطابه بتجانس وسلاسة بين الانفعالي والفكري، وهو ما نجده في (النسيان) الذي حرص صاحبه على أن تكون متعة خطابه بمقدار فائدته، وقد تجلت معالم ذلك واضحة في حرص معظم قصائده العمودية و الحداثية على أن تكون نصوصاً قابلة للفهم والإدراك بقدر قابليتها لأن تُتَذوق، ويُسْتَمْتَعَ بها، ومن هذا القبيل قصيدة (حجر للكلمة ... كلمة للحجر) [٤]

لا شيء يبعث نشوة الكلمهْ
قد سيمت التغريب سافرةً
واجتاحها الإحباط محتشمهْ
فلمن ترتل نبضها ولمه ؟
ولمن يبوح الشعر مجترئا
ألمـن يكبـل قلبه وفمه ؟
تبَّ الكلامُ وتب من فهمه
لا شيء يبعث نشوة الكلمه

على هذا النحو تسير هذا القصيدة التي تكمن شعريتها في البساطة التركيبية والمباشرة والتعبيرية، والبعد عن المعاظلة والتعقيد؛ مما يكشف عن تلقائية فنية

وعفوية تعبيرية، أسها السلاسة التركيبية والدفق الانفعالي المفعم بعميق الاحتقان، والاحتجاج المتمثل بالدعوة إلى الإضراب عن الكلام، أو اللجوء إلى الصمت، ضرباً من ضروب الاحتجاج، فالكل مشغول بما هو فيه عن الخطر الداهم الذي يستنهض الشاعرُ من أجله الهممَ، ولكن ما من مستجيب لهذه الدعوة. ومما عبر به الشاعر عما يصدر عنه من معاني السخط والاستنكار والإحباط تتالي التركيب الاستفهامي مُعَزَّزاً بما يزيد الحالة الانفعالية وضوحاً ومُحْتَمِلاً إثم الخروج على المرجعية النحوية؛ لما فيه من تعبير دقيق صادق عما يصدر الشاعر عنه، فقد أدخل همزة الاستفهام في (أمَن يكبل قلبه وفمه ؟!) على ما يعبر عن هذا المعنى، وهو(مَن) الاستفهامية، وفي ذلك توكيد وإظهار لما هو فيه من إحباط، يسوغ إصراره على أن تترجل الكلمة :

لا تقذفنْ غوثاه مصطرخاً
شُنق العقابُ وعاشت الرخمهْ
إن الذين دعوتَ قد شبعوا
ضيماً وكلٌ لابسٌ صممه
....
يا غضبة الأقصى ملئتُ فمي
إن المهذَّب من يملُّ فمه
لا شعر إلا شعر مختضب
ناراً يكسِّرُ غيظُه قلمَه
لا شعر إلا شعرُ من وشموا
وجه الردى واستصغروا هممه
تبَّ القصيد وتبَّ من فهمه
قد آن أن تترجل الكلمه

على هذا النحو تنساب هذه القصيدة جدولاً رقراقاً بماء الشعر الذي أنجزته صنعة خفية، جمعت بين الفكر والانفعال بتلاحم غيرِ خافٍ، ومن هذا القبيل في (النسيان) نص عنوانه (هكذا حتفك البليغ) (٥)

يا ابن العروبة ليس ذا زمنَ الفصاحة . .
فالبلاهة في البلاغة حين تركُلُ بالقصائد غاصبيكْ
فابعثْ حروفك للمقابر
وادَّرع صمتاً مهابته تراود شانئيكْ
وابذل لروحك ميتة فصحى
وإن عزَّ الشريكْ

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

فبلاغة العربي في ذا العصر....
..........ألا يقبل الموتَ الركيكْ

فمن الواضح أن هذا النص يصدر عن حالة مشروعة من الاستياء ، فالآخر المجابِه يمارس قتلنا فعلاً ناجزاً كل يوم، ونحن نجابهه ببيانات الشجب والإدانة، وقد نجح النص في التعبير عن هذه الحالة من الاحتقان المحتج بأسلوب جمع بين المباشرة والإيحاء، أسلوب لم يحرمه السلاسةَ توظيفُ تعبير ذي دلالة مكثفة تكثيفاً جعله بؤرة من بؤر الإشعاع الجمالي، كما مكنه من أن يجنب النص تبعات ملامح المباشرة أو الخطابية المنبرية، ومن هذا القبيل اتخاذ الصمت دِرْعَ مهابة، تُخْفي ما تخفيه مما يتهدد الخصم، ومن هذا القبيل أيضاً وصف الموت بالبلاغة حيناً ، وبالفصاحة حيناً ثانياً، وبالركاكة حيناً ثالثاً، فإذا كشَّر الموت عن أنيابه، وكان لابد منه، فليس من الحكمة ألا يكون في سبيل ما نؤمن به، ونسعى إليه، وإلا كان درساً ركيكاً لا يفصح عن العبرة أو الحكمة في سفر الدفاع عن الحقوق، وهذا خلاف الموت الذي يكون دفاعاً عما نؤمن به، أو ثمناً لما نسعى إليه، فعندها يغـدو الموت نصًّا بليغاً يفصح عن عبرة لقارئ ديوان الذود عن هذه الحقوق. ولا يخفى ما في هذه التراكيب وغيرها مما سنقف عليه من العلاقات الدلالية التركيبية المتجاوزة من قدرة على إحداث أثرين مزدوجين -كما يقول الدكتور محمد عبد المطلب -إثارة الدهشة والغرابة، وإثارة التطلع إلى إدراك الفكرة التي يريد الشاعر أن يوصلها إلى المتلقي (٦).

من هذين النصين في(نسيان يستيقظ) يتضح أن نصوصها في الأعم الأغلب قائمة على نسب متفاوتة من المباشرة والتعبيرية والإيحاء؛ مما يجعلها نصوصا قابلة للفهم والإدراك بقدر قابليتها للتذوق والاستمتاع، وهذا سلوك تعبيري طبيعي من شاعر يعي جيداً ما للا نزياحات البعيدة من تبعات خطيرة(٧)، لا يندر أن تفضي إلى القطيعة بين المنشئ والمتلقي، وهو ما لاحظه المعنيون بشعر الحداثة، ونبهوا عليه(٨). ولكن ذلك لا ينفي أن نقف في هذه التجربة أحياناً على نصوص رؤيوية، فيها من التجريدية ما يملي على المتلقي أن يقنع إلى حدٍّ ما بالتواصل الكلي، القائم على الإحساس والتذوق، لا على التواصل المعرفي، القائم على إدراك المعاني الجزئية وفهمها، كما في قصائد(لوجه لا أعرفه) ص٥٦ و(وبطاقة دعوة إلى فرح استثنائي) ص٩٠ و(قلق الأزمنة) ص٩٩ و(المدار) ص١٠٦؛

و ما تقدم لا ينفي أيضاً أن نجد- وإن نادراً- نصًّا فيه من الفتور الانفعالي، والفقر الدلالي ما يجعله لصيقاً بشعر المناسبة، بعيداً عن شعر التجربة، وهو ما يتراءى في قصيدة(نسيان يستيقظ)ص ٣٨ التي يحمل الديوان عنوانها .

على أن ما تقدم في هذه الورقة وما سيأتي فيها يكشف عن تنوع وحيوية في

التشكيل الفني المعبِّر عند عبد الله الرشيد. ومن أبرز معالم ذلك تماهي المفردة في الغالب الأعم بالتجربة الشعرية، وانبجاس التركيب من رحم الحالة الانفعالية لهذه التجربة؛ مما يضفي عليها خصوصية، تحول دون التسليم بنعيها فيما ذهب إليه الأستاذ عبد الله السمطي من أن «نص الرشيد نص مألوف ومكرر، والشعر يموت بهذا الإيلاف، وذلك التكرار»[٩].

فالذي يميل إليه المرء أن التجربة التي بين أيدينا لها من التشكيل اللغوي والفني ببعديه الانفعالي والدلالي ما يميِّزها، وما يجعلها تجربة ترتقي في فن الشعر بخطوات واثقة، ومن معالم خصوصية هذه التجربة أن لغتها مع محافظتها على المستويين الصرفي والنحوي[١٠]، لغة متجاوزة دلاليًّا، ومتحررة من لوازم التوارد المعجمي الذي يملي على اللغة النفعية إسنادَ الشيء إلى ما هو أهل له، أو وصفَه بما يتفق وطبيعته.

والجدير بالذكر والملاحظة أن هذا الضرب من التحرر أو التجاوز اللغوي هو المقصود في الغالب الأعم مما يسميه المعنيون انحرافاً في لغة الشعر، أو خرقاً لقواعد اللغة أو تدميراً لهذه القواعد[١١].إلى غير ذلك من التقنيات الأسلوبية التي تمكن الشاعر من تفجير طاقات اللغة، وجعلها قادرة على ما تعجز التراكيب المنصاعة لمتطلبات التوارد المعجمي عن التعبير عنه من المعاني الشعرية الدقيقة، والانفعالات البسيطة والمعقَّدة، وغير ذلك مما يكوِّنُ الرؤيا الشعرية بتجلياتها الدلالية والانفعالية كما يكوِّن خصوصية التشكيل اللغوي التي يجب أن تتميز بها التجربة الفنية، وهو ما نجد معالمه في تجربة الرشيد في (النسيان) **ومن هذا القبيل أن تراه (يتجلى خارجاً من صوته المصلوب في صمت الزوايا)** ص١١، كما تجده مرتوياً بالظمأ المجنون، مزدحماً بوحدته، مسحوقاً بوحشته الصفراء وإخباته المخضرِّ:

بأي وجه ألاقي وجه مرآتي تيبَّسَتْ صبوتي واخضرَّ إخباتي
وبتُّ في وحشتي الصفراء منسحقاً تجثو بقربيَ أشلاءُ الصبابات
ريانَ بالظمأ المجنون مزدحماً بوحدتي وحواليّ انكساراتي[١٢]

فلا يخفى ما في هذه الأبيات من لغة تجاوزت مألوف العلاقات التركيبية بين الكلمات؛ مما أهلها للتعبير عن أدقِّ المعاني، وألطف الانفعالات ، ومن هذا القبيل وصفُ الشاعر للوحشة بالصفرة؛ مما أهل التركيب للتعبير عما يُمِضه من ألم الاغتراب الذي يعيشه إنسان هذا العصر، فالوحشة من معالم هذا الاغتراب، والصفرة المرموز بها إلى الاعتلال مما يؤجج الإحساس بهذا المرض. ومن معالم اللغة المجترئة عند الرشيد أن جعل التاريخ يمشط لحيته، ص١٢٣ و جعل له أشلاءً، ص٢١ وللكون أضلاعاً، ص٣١، كما جعل الموت فصيحاً حيناً

وركيكاً حيناً ثانياً، وهو ما لاحظناه قبل قليل ، ذلك وغيره من العلاقات التركيبة التي تنطوي على تراكيب متجاوزة، تجعلك تقنع بأن الشاعر يمجد اللغة المتمردة عملاً وقولاً :

هاتها أغرودَةً قد مُرِّدت   من قناديلَ وعـين حمئه
أنــت باقٍ، لهباً مجترئاً   يتنزّى لغة مجترئه[١٣]

وبعد فلعله اتضح من هذه اللغة المجترئة أن التجربة التي بين أيدينا لها من التشكيل اللغوي والفني ببعديه الانفعالي والدلالي ما يميزها، وهو ما أرجو أن يتضح أكثر فيما سيأتي من هـــذه الـدراسة.

تـنـوُّعُ بنى التشكيلات النصية:

ما يستوقف المرء في (نسيان يستيقظ) الانعتاق من أسر النمطية وتنوع بنى تشكيلات نصوصها تنوعاً يذكر بقول (روبرت شولز): «القصائد يمكن أن تأتي كما يحلو لها ما دامت تتبنى التقنيات والأساليب التي تمكننا من إدراكها وقراءتها على أنها شعر»[١٤]. ومما يؤنس بمقولة (شولز) هذه ما يتراءى للمرء لدى الدكتور محمد عبد المطلب من أن التجاوب مع أي شكل إنما ينبع من حس جمالي، لا ينفصل عن المضمون، وعدم انفصاله؛ أكسبه طبيعة متغيرة، تبعاً لمتغيرات العصر من ناحية، ولخصوصية التجربة من ناحية أخرى، وعلى هذا؛ لا يكتسب أي تشكيل سابق أحقية في التفوق على التشكيل اللاحق، بل كل شكل هو مرحلة مناسبة لاحتواء مضمونها دون مجال للمفاضلة بين التشكيلات[١٥].

في ضوء هذه المقولات يَحْسُن أن ننظر إلى انعتاق عبد الله الرشيد في قصيدته من أسر الانتماء إلى معيار تشكيلي محـدَّد ، فهـو محكوم بمنطق تجريبي لا يعبأ معه كثيراً بما يمكن أن تنتهي إليه القصيدة، ما دامت تفضي إلى الشعرية، أو تقوم عليها. والشعرية مفهوم خلافي متغير، وذلك للاختلاف في مفهوم الشعر بنية ووظيفة؛ مما يجعلها في حِلٍّ من الارتباط بنمط تعبيري محدد كما لاحظنا، وفي ذلك ما فيه من الحرية التجريبية التي تعد شرطاً من شروط الإبداع الفني ومظهراً عمليًّا من تجلياته[١٦]؛ لذا قد تجد لدى الرشيد القصيدة العمودية التي لا تتجاوز البيتين كقصيدة(معذرة صغيرة)ص٨٩، كما تجد القصيدة العمودية التي قاربت الستين بيتاً كقصيدة(أن تحصي أعراس الروح...والريح) ص٧٤-٨٢، وهذا كله بصحبة القصيدة الحداثية التي جاءت في بضع صفحات ، أو في بضع كلمات[١٧] ، بل ربما زاوج الشاعر في القصيدة نفسها بين النمطين العمودي و الحداثي؛ مما يضفي على هذه التجربة التنوع التشكيلي والحيوية التي تجدد المنبهات الأسلوبية الكفيلة بتجدد الاستجابات لدى المتلقي؛ مما ينشِّط الذائقة في تواصله مع النص.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

على أن تنوع بنى التشكيل النصي في (النسـيـان) قد يرى فيها البعض معلماً من معالم قلق التكوين الشعري، أو معلماً من معالم الافتقار إلى النضج الفني أو قصوراً في امتلاك لوازم الفعل الشعري، والذي يجعل المرء بمنأى عن أن يفسِّر هذه الظاهرة في تجربة الرشيد بهذه التفسيرات هو ما فيها من نصوص تُـقْـنِـعُ بأن صاحبها يمتلك لوازم إنجاز القصيدة العمودية بقدر امتلاكه للوازم إنجاز القصيدة الحداثية على ما بينهما من اختلاف، ولذلك يرى صاحب هذه السطور أن ظاهرة تنوع بنى التشكيل النصي في (نسيان يستيقظ) على النحو الذي تقـدَّم، يمكن أن تفهم في ضوء نقطتين اثنتين :

أولاهما: أن هذه المزاوجة، أو ذلك التداخل بين القصيدتين العمودية والحداثية يمثلان معادلاً فكريًّا فنيًّا؛ لما يعيشه الإنسان العربي عامة من قلق الانتماء والحفاظ على الهوية، فإذا كنا نؤمن بأنه لم يعد بمقدور الإنسان في زمن الفضاءات المفتوحة أن يكون بمعـزل عن الآخر بغض النظر عن مدى هذا الانفتاح، أو عن الموقف منه، فإننا نؤمن أيضاً أن هذا الانفتاح يجب ألا يفضي إلى فقدان الخصوصية التي تقوم عليها الهوية، وتحول دون الذوبان بالآخر، ولعل مزاوجة بعض التجارب الشعرية ومنها (النسيان) بين النمطين الحداثي والعمودي مظهر من مظاهر الحرص على معادلة مفادها أن الانفتاح على الآخر قدر محتوم، ولكن القدر المحتوم الأهم، إنما هو الانتماء القومي والحضاري؛ لأن الآخر ببساطة لا يمكنه أن ينظر إلينا إلا على أننا آخر بالنسبة إليه، و لو خرجنا من جلودنا. ولعل حرص بعض التجارب الشعرية على النمطين العمودي و الحداثي استحضارٌ لحالة من التوازن أو الاستقرار الفكري، الذي لا يتنكر للانفتاح، مع التمسك بما يحافظ على الهوية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وذلك إضافة إلى ما تضفيه هذه المزاوجة بين هذين النمطين من الخصوصية على التجربة الشعرية، وما تعكسه من المصداقية أو الواقعية أو التلقائية الفنية التي تقوم عليها ، وهو التفسير الثاني لما لاحظناه من المزاوجة ، أو التداخل بين النمطين العمودي و الحداثي في (نسيان يستيقظ) فانعتاق الشاعر في هذه المجموعة من أسر الانتماء إلى معيار تشكيلي معين، بغض النظر عما يمكن أن تنتهي إليه هذه القصيدة من حيث المدرسة الشعرية التي تنتمي إليها، أو من حيث الحيِّز الذي يمكن أن تشغله، يعني فيما يعنيه أن الشاعر أسير الحالة الانفعالية التي تقوم عليها القصيدة، أو أنه محكوم بالدفق الشعوري الذي ينتابه؛ وذلك لأن القصيدة الحقيقية تتخلَّق على الورق بحالة من التماهي أو التلاحم العضوي بين بعديها الانفعالي والدلالي، وهو ما حاولنا فيما تقـدَّم، ونحاول فيما سيأتي تلمس معالمه والكشف عنه من خلال تحليل نماذج من عناصر التشكيل اللغوي لتجربة عبد الله الرشيد في (النسيان). واللافت

في هذه التجربة أن الصمت ببنيته السطحية المعجمية، وبنيته الفكرية الانفعالية، وتجلياته التشكيلية التركيبية مفردةٌ أساسية من مفردات شعرية هذا الديوان، وذلك انطلاقا من العنوان، ومرورا بالمعجم اللفظي، والبنية التركيبية، وانتهاء باستشراف رؤياه ببعديها الفكري، والانفعالي .

تجليات فكرية للصمت:

أما العنوان(نسيان يستيقظ) فمن المؤكد أن وظيفته لا تقتصر على التحديد أو التمييز، بل تتجاوز ذلك ليكون مدخلاً إلى عالم الرؤيا العامة لتجربة شاعرٍ يدرك جيداً أن عنونة القصائد والدواوين غدت إضافة جديدة إلى نسيج الإبداع الشعري، وأنها – أي العنونة – من دلائل وعي الشاعر بتكامل الإبداع الفني، ابتداء من العنوان الذي غدا من أهم عتبات النص(١٨)، ولأن الأمر كذلك، ليس من الافتعال الدخول إلى عالم (النسيان) من باب عنوانه؛ لأن استيقاظ النسيان يعني فيما يعنيه الإعراض عن الكلام والدخول في حالة من الإحجام والصمت الذي قد يظهر في هذا الخطاب نعمة نحرص عليها، و نتحصَّن بها ، أو نُمَجِّدُها؛ لأنها في كثير من الأحيان أبلغ بياناً من الكلام، وربما جاء الصمت عند الرشيد سلوكا نُكْرَه عليه؛ لعجزه عن **الإحاطة** بما نحن فيه حيناً، أو لعدم وجود من يسمع حيناً ثانياً، أو لأننا في الحقيقة بحاجة إلى الأفعال، لا إلى الأقوال حيناً ثالثاً، وكل ذلك يشي بأن الصمت مكوِّنٌ أساسي من مكونات البنية الدلالية والانفعالية العامة لهذه التجربة، وقد تجلى ذلك معالمَ فكرية وفنية، وقد وقفنا على مظاهر لذلك في تناولنا لقصيدتي(**هكذا حتفك البليغ**) و(**حَجْر للكلمة ... كلمة للحَجْر**).

ويبدو ثاني هذين العنوانين قصيدة في عنوان؛ لأنه يختزل على وَجازته أسَّ العامل الانفعالي الذي تصدر عنه التجربة موضوع الدراسة، فالشاعر يتنازعه عاملان متناقضان، أولهما ناجم عن إحساسه بأن الكلمة الصادحة بالحق والصادرة عن صدق المعاناة غدت صوتاً محجوراً عليه، وهو في الوقت نفسه ضائق بهذه الكلمة التي تأبى إلا أن تفصح عن نفسها لدى حساسية شاعرية لا بد لها من أن تكشف عن ماهيتها ، فالأشياء ليس بمقدورها التخلي عن طبائعها، وبين الرهبة من تبعات البوح بكلمة محجور عليها، والرغبة في البوح بما تحمله هذه الكلمة، يعيش المنشئ في حالة من الصراع والتوتر، تفضي إلى كلمة، يُبْقي الإصرارُ عليها الذاتَ الشاعرة في حالة من الصراع والتردد بين الصمت والكلام قبل البوح وبعده.

على أن ما يُحِسُّ به الشاعرُ من الحجر على الكلمة ليس هو العامل الوحيد الذي يدعوه إلى ما لا يطيقه من الامتثال إلى داعي الصمت، بل ثمة عوامل أخرى، وفي مقدمتها افتقاده للمتلقي؛ مما يجعل الشاعر يضيق بالغناء لنفسه :

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ما غنائي وما ارتعاش قصيدي أوَ يحلو بين القبور الغناء؟!

فتشبيه الشاعر في هذا البيت للعازف عن القراءة بالميت؛ يشي باحتجاجه على ما يلاحظ من عزوف القوم عن هذا الفعل المعرفي، مما يُكره الشاعر على تجرُّع مرارة الصمت، وهي مرارة صورتها وصدرت عنها قصيدة (ديواني الباكي) التي أثارتها رؤية الشاعر لنسخة من ديوانه الأول على رفٍّ مغبرٍّ في إحدى مكتبات الكتاب المستعمل:

ديواني الأول ما أنبله ! يحتضن الزاوية المهمله
أجهش إذْ أبصرتُه و اتكفا يغالب الدمع الذي أسبله
ما كاد يلقاني و بي صبوة حتى تلظّتْ جمرة الأسئله

فهذه القصيدة تصدر عن هاجس يؤرق الشعراء خاصة والمثقفين عامة، وهو هاجس العزوف عن القراءة، عزوفاً أفضى بالضرورة إلى حالة متردية من القصور المعرفي، وقد تجلت ذروة انفعال الشاعر واستيائه من هذه الحالة في استعماله ما ليس مألوفاً من الألفاظ في تجربة تمتاز بما أشرنا إليه من وقار اللفظ ورسمية العبارة :

وقلت: لا تأسَ فكم درة صارت لكفٍّ كزّة مهملهْ
والحمد لله على ما قضى أن لم أجدك اليوم في المزبله

ومن المعالم الأسلوبية الدالة على عمق حالة الإحباط التي يصدر عنها الشاعر في هذه القصيدة قافيتها الهائية المقيدة، فالهاء صوت مهموس عميق المخرج، وعمق مخرجه يشي بعمق إحساس المنشئ بما هو فيه من اليأس والإحباط والانكفاء على الذات، وقد عزز الإحساسَ بذلك أمران: أولهما ما يدل عليه همس الهاء من العزوف عن رفع الصوت، وكأن الشاعر يهمس إلى نفسه، وثانيهما تقييد القافية وحرمانها من الصوائت الطوال، وفي ذلك إعراض من المنشئ عن رفع الصوت، يأساً من وجود السامع المستجيب، وحرصاً على الظهور بمظهر الإباء و الثقة بنفس، لا يليق بها انتحابٌ، قد تعبِّر عنه القوافي المطلقة بصوائتها الطويلة الممتدة. لذلك كله تخير الشاعر لقصيدته هذه قافية مقيدة، هامسة؛ وذلك تجلٍّ من النزوع إلى العزوف عن رفع الصوت، وهذا بلا شك ينسجم وما نزعمه من أن الصمت بتجلياته المختلفة مفردة أساسية من مفردات شعرية الرشيد في (النسيان).

ومما دعاه إلى ذلك الإيمان بأن الاكتفاء بالقول والعزوف عن الفعل يغدو معهما الكلام عامل تخدير، ينأى الشاعر عن أن يكون له دور فيه :

اعتذري يا لغة النعام والنعومهْ
عن كل حرف خانع خدَّرنا
وكل ما كدرنا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من عفن البلاغة المزعومهْ
اعتذري واحترقي في لهوات أمة
يسوقها اليهود والتترْ
اعتذري
ومارسي السكوت في مواسم الخدرْ
فالدور للحجرْ

....

والمجد كل المجد ...... للحجرْ .

نعم المجد للحجر، المجد للفعل، لا لصوت أعزل من كل عوامل البقاء، لا لصوت لا يقوى إلا على تقديم الأمة ظاهرة صوتية جوفاء، تنذر بالفناء عندما يعلو صوت القنبلة، فتزهـو بأجسادنا المِقَصَلَة :

إنه شفق المرحلهْ
فليرحنا الحداة
سئمنا الغباوة في زمن التيه والبلبلهْ
ومضيغَ الأناشيد والولوله
في زمان التقزم والهروله

....

وعلى العمق جاش الضجيج ومار المدى
وأفاقت جراحٌ تواسي الجراح
فغنت على صوتها القنبله

....

فهذا يتربه القابرون
وذلك تزهو به المِقصله

ففي هذا النص دعوة ضمنية إلى الكف عن الكلام الذي لا يعدو أن يكون مُخَدِّراً عـن الإحساس بمأسٍ شخَّصَها الشاعر بدقة حين استعمل (على) حيث من المألوف أن نستعمل (في) وذلك في قولـه :

وعلى العمق جاش الضجيج ومار المدى
وأفاقت جراحٌ تواسي الجراح

فاللافت هنا استعمال (على) مع (العمق) والمناسب في الظاهر استعمال (في) مع هذه الكلمة، وذلك لتكامل الكلمتين في الدلالة على الظرفية والغموض والخفاء، ولكن الشعرية هنا تستدعي الحرف (على) لدلالتها على الفوقية والظهور والعيان،

وفي ذلك دلالة على معنى مركب،لا تقوى (في) على التعبير عنه. مفاد ذلك أن المآسي التي يصورها الشاعر، و يصدر عنها ما هي إلا جراحٌ غائرة في جسد الأمة، وهي في الوقت نفسه ظاهرة للعيان، فلا يخفى أمرها على من يجب عليه أن يتحمَّل المسؤولية تجاهها.

وهكذا يتضح أن للصمت تجليات فكرية، فنية، شغلت حيزاً ملحوظاً في صياغة تجربة الشاعر عبدالله الرشيد في ديوانه (نسيان يستيقظ) على أن للصمت تجليات معجمية، ساهمت أيضاً في إنجاز هذه التجربة، وهو ما سنحاول تلمسه والكشف عنه في الفقرة التالية .

شعرية المفردة والتجليات المعجمية للصمت :

يمكن أن يبنى على ما ذهب إليه عبد القاهر الجرجاني[١٩] من أن فصاحة المفردة مفهوم تركيبي، تكتسبه من العلاقة التركيبية التي يفرضها عليها النظم النحوي للجملة أن شعرية المفردة أيضاً مفهوم بنيوي، تركيبي، بمعنى أن المفردة تكتسب طاقاتها الإيحائية أو وهجها الجمالي من علاقاتها السياقية، النصية؛ مما يجعلها في حالة عطالة دلالية، بله عطالة فنية، ما لم تكن في علاقة تركيبية.على أن ذلك لا ينفي أن للسمات الذاتية للمفردة أثراً لا ينكر في ترشيحها لدى المنشئ للإدراج في محور استعماله، فقد يتخيرها لوزنها الصرفي، أو لطبيعة أصواتها، أو لظلالها النفسية الاجتماعية التي شهرت بها في الاستعمال[٢٠]، يضاف إلى ذلك أن الشاعر يختار المفردة، واعياً أو غير واع، محكوماً بمعطى سياقي جزئي عارض؛ مما يجعلها أحياناً بؤرة إشعاع انفعالي ودلالي في القصيدة عامة ، وقد يكون اختيار المفردة محكوماً بسياق نصي كلي عام، على نحو يجعلها من المفردات المفاتيح التي تمكن المتلقي من استشراف آفاق رؤيا التجربة، ومن هذا القبيل مفردة الصمت التي تكررت في(النسيان) ما يقرب من عشرين مرة، يختلف فيها التوظيف الشعري لهذه المفردة باختلاف السياق الدلالي والانفعالي للتركيب الذي جاءت فيه، فقد تكون هذه المفردة معادلاً للحالة الانفعالية التي يصدر عنها النص :

أتجلى
خارجاً
من صوتيَ المصلوب في صمت الزوايا
مستحيلاً
في ارتعاش الأفق قنديل عطايا[٢١]

ومن هذا القبيل قوله :

ها أنا الآن وفي كفيَّ من نبضي شظايا

عائدٌ للصمت مصلوباً على بؤس الزوايا(٢٢)

فالعلاقة بين مفردتي الصمت والصلب هنا، أكسبت الصمت قدرة على التعبير عن المعاناة التي يصدر عنها النص، ولأنه يصدر عن هذه الحالة الانفعالية في أحيان غير قليلة؛ يحس الشاعر باغتراب خطابه، لذا يحرص على أن يداري فيه، فهو متخفيًّا، يختلس الفرصة المناسبة للكلام :

نصفُ شعري جملٌ معترضةٌ   وأنا ما بينَ قوسين أغنّي
قلمي يَلْبَس وجهين، فمي   صامتُ الرغبة مكبوحُ التمنّي(٢٣)

إنه خطاب الاغتراب، والتغريد خارج السرب؛ مما يضطر صاحبه أحياناً إلى أن يدَّرِع القناع، لذا تعددت أوجه قلمه؛ مداراةً وصوناً للنفس، وإذا كان لابد من الكلام، فليكن الخطاب متنكراً، محشوراً بين قوسين؛ خشية أن يفهم فهماً لا تُحْتَمَل تبعاته. على أن الصمت قد يمثل عند الشاعر معادلا لاحتجاجه على ما يحيق به، و يثور عليه، وهذا واضح في قصيدة(**تعليل واقعي للصمت العربي**):

يقول المؤبِّنُ في مجمع العرب : صمتاً حدادا
علامَ ؟ على كل شيء
(على كل شيء) أعادا
....
يقول الزمان :
دقيقة صمت تجرُّ دقائق صمت
تصير زماناً من الصمت تأبى (المروءة
والنخوة اليعربيةُ) أن
ينبس المرء فيه وأن يتلبس وجهاً جمادا
حداداً حدادا.(٢٤)

وقد يلوذ الشاعر بالصمت؛ لإحساسه بأن المصاب أجل من أن تعبِّر عنه الكلمة، وفي هذه الحالة يغدو الصمت أبلغ من الكلام إيحاءً وتعبيرًا؛ ولذا ينسحب الشاعر في قصيدة(الصمت البذيء) من خضم الفجيعة؛ لإحساسه بقصور الشعر عندما يخطُّ الجسدُ قصيدته بمداد من الدم(٢٥):

لِلم فضولك واغرب أيها القلمُ   ففي ضجيج المآسي تخرس الكلم
سيكتب الجسدُ الداوي مفاخرَه   ووجنة القدس طِرْسٌ والمداد دم

وفي تخيُّر الفعل (اغرب) دون غيره مما في معناه تعبيرٌ عن الشعور بالاغتراب المفروض على القلم وصاحبه؛ لأنه لا دور للكلمة غير المصحوبة بالفعل، والعاجزة عن تصوير هول الفجيعة المستفحلة؛ لذلك لم يُصْمِتْ الشاعرُ الكلمَ، بل أخرسه؛

لأن الصمت قد يؤذن بالإفراج عن الكلمة، أما الخَرَسُ فعطالة دائمة أو شبه دائمة للكلام القاصر عن أداء مهمته في المآسي التي طغى ضجيجها على الكلم المبين، فاستعيض عنه بالغمغات الكسيرة، فغدا الصمت صوتَ احتجاج كسيـر:

(فعولن فعولن)

دعوني أدندنْ بكل تفاعيل شعري

بكل تفاصيل قهـري

وأستل من بقعة (الصمت) صوتاً

له غمغمات الغروب الكسيـر[٢٦]

ولأن لصوت الصمت هذه الفاعلية الاحتجاجية الكسيرة؛ جعله الشاعر قبراً للحيوية، ومعادلاً فنيًّا لحالة الوجوم والإحباط التي تذكيها فيه الفجائع [٢٧]:

وهـو الآن غبـاريُّ الضنـى لم يـذق غـير ضجيج الهلكه

جمـره يلغـي مـواعيـد السنا صمتـه يبـني ضـريح الحـركه

وعلى النقيض لذلك، يغدو الصمت صوتاً هادراً، زاخراً بالرؤى، عندما يكون إعراضاً عن تزييف الحقائق؛ لذا صار الصمت في هذه الحالة وساماً مشرقاً على صدر الشاعر العباسي محمد بن كناسة الذي لم يمدح قط، ولم يهج [٢٨]؛ فغدا صمته صوتاً يصاول الألسن المهترئة التي استمرأت وصف الناس بما ليس فيهم:

أيهـا المشـرق بالصمـت على شرفات المـدن المنكفئـه

كيف جـزت اللغو؟ما ابتلت به شفة؟ كل النواحي صدئه

صمتـك الزخّـار ميـلاد رؤى صـاولتها ألسن مهترئـه

وبعد، فلعله اتضح أن لمفردة الصمت حضوراً فاعلاً في معجم (النسيان) و أن ما تحمله هذه المفردة من قدرة إيحائية فنية يختلف باختلاف السياقات الانفعالية والتركيبية التي تُسْتَعْمَلُ فيها، مما يعني أن التوظيف الشعري للمفردة، يتوقف «على حذق المبدع في استغلال الخواص المتعددة للدوال في مستوياتها المختلفة» [٢٩]، فقد يرشّح السياق المفردة لكي تمثل ذروة الانفعال الذي يُصْـدِرُ عنه النص، وقد مر بنا شيء من ذلك لدى الحديث عن قصيدة (ديواني الباكي) وقد تختَـزِلُ المفردة في شخصها المقولة الأساسية والحالة الاحتجاجية اللتين يقوم عليهما النص، وهذا ما تقوم به **مفردة (العصيـدة)** في **قصيدة (بيـان)**:

بياني الأخير:

لأني توهّجتُ حيناً ولم تبصروني

لأني أسافر في همهمات الظنون

وألتهمُ الخفْقَ حين تنازِعُ نفسَ الطعين

....

لأني تواريت حين استباحوا الوجوه الكئيبة بالرَّدْح
واستأصلوا كل علْق ثمين
حكمت على الشعر أن يغتدي بعضَ ما يفتديني
سأنحره كالشياه
وأعلن بدءاً من اليوم أني سأبصق طعم القصيدهْ

....

وأبكـــــي عليها

....

وتحيـــا العصيـــــدهْ

في هذا النص، يضع الشاعر النقاط على الحروف، وذلك في بيان حصري وخاص بما انتهى إليه من الخيبة المحبطة، فقصيدته التي أنجزها بما ينبغي لها من الإخلاص، والمعاناة ليس لها من يستقبلها في زمن استبيحت فيه حرمة كل علق ونفيس؛ لذلك تجرَّع مرارة الحكم على الشعر بالإعدام فمَـجَّ طعمه متبـرِّئاً من القصيدة، ومنتسباً إلى العصيـدة، وهي ضرب من الطعام، وفي تحيته للعصيدة سخرية متبرمة؛ تعكس الضيق بمجتمع تحكمه ثقافة الدعة والاستهلاك . ولا يخفى ما لهذا السياق من دور في جعل مفردة(العصيدة) بؤرة تشع بهذه المعاني الفكرية و الانفعالية؛ مما يوضِّح أن المفردة الشعرية متماهية مع طبيعة التجربة .

وهذا ما يؤكده تسليط الضوء على المفردة في قصيدة (**شيء لـ بسام**) التي اختلط فيها الهمَّـان الشخصي الأسري، والقومي السياسي، وقد سوَّغ هذا الاختلاط أن يأتلف في هذه القصيدة المتباينُ من الألفاظ، وذلك في مفارقات لفظية موظفة، جمعت كلاً من (البسمات، والأحـلام اللِّدان، و الحنو و لحن الأمـان، والأشـواق الخضر، وشَغَـفِ الأمـاني)إلـى جانب(الجموح، والقصف والعنفوان، والبطش والأنانية،والقهر،والعصيان، والهوان، وغصص الأماني):

بسامُ يا شغفَ الأمانــي   يا نبض أحلامي اللدان
أشكو لك الشعر العصيَّ   ولم يكـن ممن عصـانيَ

....

تستاقني بسماتك الــــ   ـلاتي وعينـاك اللتـان
فأعـود طفـلا في رحــا   بك أخضر الأشواق حاني

ففي هذه الأبيات وما يتخللها وما بعدها من أبيات القصيدة في مقطعيها الأول والثاني، يسود ما شأنه التعبير عن حالة الدفء والحنوِّ من الشاعر الأب تجاه طفله، وذلك خلاف لما في المقطع الثالث الذي حلم فيه الشاعر أن يكون في جيل الطفل ، جيلِ

المستقبل ما ليس في جيل المنشئ من القدرة على الانتصاف للأمة من غاصبيها :

تُحيي وراء الليل ليـــ ـــلاً جامحا بالعنفوان

....

لك في الزوايا موعـــد للقصف تشفعه بثاني
تلهو بألعـــاب وتـــقْـــ ـــهَرُ كيف شئت ولا تعاني
ودُمـــاك راضيـة ولـو جرَّعتها غصصَ الأماني
حتى ولو لم ترض فـابـ ـطش، أنت حاكمها الأناني
لا مجلسُ الأمن الأصـمُّ ولا العروبـةُ يُصغيان
فاحكم بأمرك كيف شئـ ـت وكن بقهرك غيروانِ

لا يخفى أن ألفاظ هذا المقطع مباينة لألفاظ سابقيه، وهي غيرُ مناسبة في الظاهر لعالم قصيدة تصدر في الأساس عن هواجس الشاعر الأب حيال طفله، ولكن هذه المشاعر الأبوية أفسدت عليها براءتها هواجسُ السياسة والظلالُ النفسية لتردي الأوضاع الذي باتت تفرض تبعاتها على الإنسان، وهو مشغول بأخص خصوصياته الشخصية؛ لذا كان من الطبيعي أن تجتمع في القصيدة على النحو الذي بيناه مفردات عالم الطفولة الدافئ، الحاني مع مفردات عالم التسلط والقهر والاستبداد التي شوهت براءة الطفولة، عندما أسبغت عليها هذه المعاني من جهة والتي أوحت من جهة بحلم الشاعر بأن تتفوق الأمة على غاصبها، وأن تتحكم به كما يتحكم الطفل بألعابه؛ مما يوضح أن اللفظ في اللغة الفنية منبجس من رحم التجربة، ومستجيب بتكامل لدواعي مكونات الشعرية الثلاثة، الدلالة والانفعال والموسيقا، وهو ما نشعر به عند عبد الله الرشيد في القافية أيضا، حيث تستجيب المفردة منقادة مطواعاً كما في قصيدة (أسئلة في فراغ مخملي)[٣٠]:

من أيـــن تفترع الأشعارُ رقصتها
من جمر عينيكَ أم من وشمكَ البدوي؟
أم مـــن تفاصيل أسرار مُمَـــرَّدة
أطرافُها لوَّحت للبارق الضحـــوي
ناغيتَـها شجنا ينتـــابه شجـــنٌ
وبتَّ تـــوغلِ في مـــوالك القـــروي

ويظهر استثمار الشاعر لمعطيات البنية الصرفية في اختياراته القافوية التي تستجيب لمتطلبات تجربته، وهذا جلي في قصيدة (موسم الصمت البذيء)[٣١] التي يحتج فيها على تردي الأوضاع، فيقول في مطلعها:

لملم فضولك واغرب أيها القلمُ ففي ضجيج المآسي تخرس الكلِم

ففي قوله في هذه القصيدة، اعتمد الشاعر اعتماداً ملحوظاً على الافتعال وتصاريفه، فجاء لديه (تحتدم، تضطرم، تحتزم، اضطرموا، يحتطم، يزدحم، معتصم، يبتسم، تزدحم، ترتسم، يلتطم)، والملاحظ أن هذه التصاريف، استجابت بموادها المعجمية لدواعي الدلالة كما استجابت بنيتها الصرفية لموسيقا القصيدة من وزن وقافية، وللحالة الانفعالية، المتمثلة باستياء الشاعر من تردي أوضاع الأمة، وأوضح ما يتجلى فيه توظيف هذه البنية في التعبير عن هذه المكونات الشعرية إيثارُ الشاعر للبنية المزيدة (افتعلَ) على المجرَّدة (فَعَلَ) عندما تكونان بمعنى واحد، ولكنه اختار المزيدة دون المجردة، لا لاستجابتها للوازم الوزن والقافية فقط، بل لأن في المزيدة من المبالغة والتوكيد في التعبير عن المعاني والانفعالات ما ليس في المجردة؛ لأن الزيادة في المبنى يترتب عليها بالضرورة في اللغة الإبداعية زيادة في المعنى والإيحاء الانفعالي، وهذا ما يلمس من اختيار الشاعر لـ (ابتسم) دون (بسَـم) في قوله:

واجمع شظاياك فتياناً قد احترفوا

مـوتا رفـاتـهـم للضـوء يبتـسـم

ومن هذا القبيل اختياره لـ (احتطم) دون (حطم) حيث يقول :

توحّدوا في غبار التيه واجترؤوا

على الفناء، وجمر البغي يحتطم

وبعد فلعله اتضح أن لحسن استثمار طاقات المفردة دوراً في إنجاز الرشيد لشعريته في (نسيان يستيقظ) وأن للصمت، دوراً لافتا في ذلك، كما كان له دور في تحديد معالم التشكيل التركيبي العام لهذه التجربة، وهو ما سنعمل على الكشف عن معالمه في الفقرة التالية .

التجليات التشكيلية للصمت:

للصمت تجليات أخرى في (نسيان) عبد الله الرشيد، تمثلت بمعالم تشكيلية، ومن هذا القبيل البياض المنقط الذي يتخلل الفضاءات الشعرية في الإخراج الكتابي للنص، فمن المعروف أن الفضاءات الشعرية أداة من أدوات الشعرية الكتابية التي تغلب على القصيدة الحداثية (٣٢)، وفي البياض صمت عن أشياء يحفز فضولَ المتلقي إلى البحث عنها، ويتيح له فرصة المشاركة في إنجاز التجربة (٣٣). يضاف إلى ذلك أن هذا البياض يحمل القارئ على أن يستعيض عنه في القراءة بإلقاء إيقاعي، يعبر عن الوظيفة البصرية للفضاءات الشعرية، ويتلّون بالحالات الانفعالية، المختلفة التي نُـدِبُ البياض للتعبير عنها؛ مما يكون له بالغ الأثر في إذكاء تفاعل المتلقي مع النص، وذلك لأن الإيقاع خاصية فطرية في إنتاج الشعر (٣٤). وهذا يعني أن غياب الحرف الطباعي المتمثل بالبياض الذي يحيط بالصفحة الشعرية أويتخلل أسطرها

لا يرمز إلى غياب الصوت.... وإنما يرمز إلى حضور الصمت المهيب الأسمى من اللغة، والأجدى في الدلالة من تبادل الفكرة، إنه المعنى بذاته، لا بأصواته الحقيقية، وذلك حين تعجز اللغة عن الإحاطة بقوانين إنتاجها.... فيحل الصمت ممتلكا دلالته وقوته من تلك اللحظة.

للصمت إذن دلالة متحررة من الدال، ولأن له هذه الفاعلية، غدا رمزاً شعريًّا لمرموز ، على المتلقي أن يكتشفه؛ ليتغور فعله الجمالي في النص [٣٥].

لذلك كله، نجد البياض المنقط بنسب متفاوتة في كل قصائد (نسيان يستيقظ) غير العمودية تقريباً، وأبرز ما تتضح فيه هذه التقنية التشكيلية قصائد(معي) ص٤٩، و (اللعنة المفصَّلة) ص٩٣، و(جبال الطين) ص١٠٨، و(أسئلة الماء) ص١١٣، **يقول الرشيد في (جبال الطين):**

ويدخلون من ثقوب الباب

....

لكنهم لا يخرجون
إلا إذا هدَّمْتُ كلَّ أضلعي والبابَ والجدرانْ

....

....

ما ألطف الذباب !

في هذه القصيدة ينوء المنشئ بجبال من الهموم الطينية الثقال، فتقيدت حركته وعقد لسانه، وأنى لمن هذا شأنه أن يسترسل في الحديث عما هو فيه؟! لذا كان الإعراض عن ذلك تجليًّا من التجليات الأسلوبية لحالة الضعف والإحباط التي يصدر عنها الشاعر، وأنى لكلمة أن تلم بتفاصيل حالِ مَنْ هذه حالُه ؟! لذا اكتفى الشاعر ببضع كلمات عائمة الدلالات، غائمة الإيحاءات، و مما وسع دائرة ذلك؛ حذفٌ بعض العناصر اللغوية ، فقد ذكر الشاعر المعطوف عليه، وصمت عن المعطوف، وذلك عندما افتتح الكلام بقوله(ويدخلون من ثقوب الباب) والراجح [٣٦] أن في هذه التقنية الأسلوبية إشارة إلى التحول من الشعرية الصامتة إلى الشعرية الصائتة، أي: من حالة الشعر بالقوة التي تنطوي عليها النفس الشاعرة إلى حالة الشعر بالفعل، فالشاعر هنا ذكرَ المعطوف وحذف المعطوف عليه؛ لأن جبال الهموم الطينية منها ما يمكن الإفصاح عنه والبوح به، ومنها ما لا يصلح لذلك، لضيق العبارة بثقل تلك الهموم؛ لذلك حذف الشاعر هنا المعطوف عليه الحاضر الغائب، ليكوِّنَ حذفه مع الفضاءات الشعرية في تشكيل هذه القصيدة مسافات للتوتر أو فجوات نفسية و دلالية، ولكل من القراء أن يملأها بما يستجيب لحاله، وهذا هو المطلوب أيضاً من متلقي قصيدة(اللعنة المفصَّلة):

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أتكئ المساء في أريكتي
أنتظر الأخبار في نشرتها المفصله
تفصّل الرياح والجراح والمطرْ

...

ألعنها وألعن المذيع والفضاء والنساء والحجـرْ

...

...

...

أتكئ الصباح في أريكتي
أنتظر الأخبار في نشرتها المفصلهْ

هنا استغنى الشاعر بالإشارة معجميًّا إلى التفاصيل عن النص على جزئياتها؛ وذلك لأنه مشغول بالتركيز على ما هو أدهى، وهو ما يوحي به تكرار الفعل (أتكئ) من تجـذُّر ثقافة الاستهلاك والاتكالية في نفوس أناس، استمرؤوا حياة الدعة والاسترخاء، مكتفين بلعن الظلام، ومنتظرين ما تخبئه لهم الأخبار والأقدار؛ لذلك ترك المنشئ في نصه لكل متلق فضاءات شعرية ليملأها بلعن ما يلعن ومن يلعن، وبانتظار ما يراه جديراً بالانتظار.

وقد يؤازر حذفٌ بعض عناصر الجملة عند الرشيد هذه الفضاءاتِ في إيجاد الفجوات النصية، وهو ما لاحظناه قبل قليل في (جبال الطين) ومن هذا القبيل ما في قصيدة، عنوانُـها (معـي) وقـوامُها :

حيناً تندلع الأشواق لن أبقى وحيدا

...

إن في حضني قصيده

فعنوان هذا النص يقوم على شبه جملة، يوحي بمسندٍ إلى مسندٍ إليه مسكوتٍ عنه؛ مما يثير فضول المتلقي لمعرفة حقيقةِ ما مع الشاعر، فإذا الذيٍ معه معرفته التي يلوذ بحكمتها في الملمات؛ لذا جعل القصيدة أنيسه الوحيد في زمن الاغتراب الإنساني، وقد اكتفى الشاعر بالإشارة إلى شيء من معالم هذا الاغتراب بالنص على أشواقه المستعرة، وترك للفضاءات الشعرية أن تبوح لكل منا بما يناسب تجربة الاغتراب التي يعيشها، وفي النص ما يشعر بفرح طفولي بالقصيدة، الأنيس الأثير لدى الشاعر، فقد احتفى بها مرتين، الأولى عندما أضافها إلى نفسه في العنوان(مـعـي) والثانية عندما احتواها في حضنه بحرص وحنـوٍّ دافئ.

و استكمالاً للصورة؛ من المناسب أن نشير إلى أن نص الرشيد ليس دائماً على هذه

الدرجة من التكثيف الدلالي، والاقتضاب التعبيري، فقد يسترسل في سرد جزئيات الموقف بشيء من الوضوح الموحي بالتلذذ بذكر معطيات هذا الموقف، وذلك لما تمثله من ذكريات سعيدة ومشاعر سامية دافئة، وهذا واضح بجلاء في قصيدة (أضغاث يقظة) ص٦٤ التي تُصدر عن معايشة الشاعر الأب لطفله، وهو يلهو بألعابه. ومن هذا القبيل نص (أن تحصيَ أعراس الروح ..... والريح) ص٧٤-٨٢ الذي يصدر فيه الشاعر عن تجربة روحية، عاشها في رحاب طيبةَ الطيِّبة .

شعرية المفارقة:

واستكمالاً أيضاً لبيان ما تراءى لهذه القراءة من مقومات الخصوصية التشكيلية التي كان لها دور في إنجاز شعرية (نسيان يستيقظ)، يحسن أن نشير إلى أن للمفارقات دوراً في إنجاز هذه الشعرية، فالمفارقة التعبيرية أداة من أدوات الشعر، كما هو معروف [٣٧]، والمفهوم الإجرائي [٣٨] للمفارقة هنا هو تقديم الشيء ومخالفه ، أو ضده في الموقف نفسه، والنظرُ إلى المفارقة من زاوية الإنشاء تعني انعكاساً لرؤية تحرص على استشراف آفاق العالم المعيش والغني بتنوعاته وتناقضاته، كما تعني واقعية فنية يصدر فيها المنشئ عما يتفاعل في مصهره الشعري من المعطيات المتباينة والمتناقضة، فيكون الناتج رؤية الخطاب الأدبي في جوهره القريب من الواقع[٣٩]، والمفصح عن حدة معاناة الشاعر من متاعب التعايش مع الشيء ونقيضه، أما من زاوية التلقي فإن في الجمع بين المختلفات أو المتناقضات من الإثارة والحيوية ما يحفز المتلقي على التفاعل مع النص، وذلك بداعي استظهار التفسير الدلالي والانفعالي للجمع بين المتناقضات أو المتباينات التي تفاعلت في المختبر الإبداعي للذات الشاعرة :

تطرقني الريح
تشرب نخبيَ المعتق
تقعد حولي
تُسَامرُ أحلامي:
المد والجزر.. والليل والشمس..
«كلُّ النقائض في اجتمعن».. [٤٠]

وقد لاحظنا معالم من تعويل الرشيد على المفارقة اللفظية في إنجاز شعريته في قصيدته (شيء لبسام) والجدير بالذكر أن النقائض اللاتي اجتمعن في ذات المنشئ قد تشغل تركيباً، أو بيتاً أو مقطعاً، بل قد تتسع لتشمل رؤيا التجربة كلها، ومما شغلت فيه المفارقة بيتاً في قصيدة، قول الشاعر في قصيد (..لضجيج أبيض):

تبًّا تباطأ خطوُ الوقت في ترحي لكنه في احتفال الضوء عداءُ [٤١]

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومن هذا القبيل قوله في قصيدة (التماس إلى ابن ما السماء):

كم تُسَقّي الرُّواءَ ماء قراحــاً وحـــواليك العطاشُ ارتماءُ(٤٢)

ومن هذا القبيل قوله في قصيدة(صمت وليلٌ وقبضةٌ من دهَش)(٤٣):

ما أتعسَ الموقدَ النيران مجتهدا وحينما فحّ شؤمُ البـرد أخمـدها !

ومما شغلت فيه المفارقة مقطعاً في القصيدة قول الرشيد في(...وللبلاغة الحجر):

تريد ممن يملك الإعصار في جنبيه..

أن يهادن الرماد ؟!

تريد ممن يخزن الإصرار في عينيه..

أن يساوم الرقاد ؟!

تريد ممن يحضن الشموسَ

أن يفاوض الرقاد؟!

إن الذي يموت كلّ ساعة

لا يتقن الحدادْ(٤٤)

وقد تشكل المفارقة قوام القصيدة كلها، ومن هذا القبيل قصيدة(وجهان في القضية) ص٣٨-٤٠، في الوجه الأول صورة الفتوة الأبية والأنفة المشرقة، وفي الثاني صورة الصعلكة الوضيعة الدنيئة، ومن هذا القبيل قصيدة(انقلاب) ص٥٠-٥٢ التي تمثل صوتاً محتجاً، ساخراً، يتراءى له ضرورة أن نتحوَّل عن كل فضيلة إلى نقيضها؛ لكي نبدو متفهمين ومتصالحين مع الواقع. ولأن المفارقة تلف تجربة الرشيد على نحو يظهرها في كثير من الأحيان قائمة على ضروب من التقابلات الدلالية؛ تراه يعبر بهذه المفارقة عن سوداوية رؤياه في تجربته كلها، فقد بدأها بصوت متفائل، وسَمَهُ بـ(الصوت الأول):

أتجلى

خارجاً

من صوتي المصلوب في صمت الزوايا

مستحيلا

في ارتعاش الأفق قنديل عطايا ......

كالشمس تاريخي

وفي الدرب سرايا(٤٥)

وبخلاف هذه النبرة المتفائلة التي بدأ بها الرشيد ديوانه هذا، ختمه بصوت متشائم، بائس، كسير، وسَمَه بـ(صوت أخيــر):

رجفة الشمس على الأفق..

بكاء البيدر المأسور..

إعوال الصبايا

ها أنا الآن وفي كفيَّ من نبضي شظايا
عائد للصمت مصلوباً على بؤس الزوايا(٤٦)

واللافت أن الشاعر عرّف الصوت الأول المتفائل الذي بدأ به ديوانه، ونكّر صوته الأخير المتشائم الذي ختمه به، والتعريف تحديد، والتنكير إبهام؛ مما يشي بأن بوادر التفاؤل في هذه الرؤيا، لندرتها؛ يمكن حصرها وتحديدها؛ لذا عرفها في(الصوت الأول)، أما نُـذُر الشؤم والسوداوية فمبهمة كثيرة وغير قابلة للتحديد أو التوقع؛ لذا جعل لها أصواتاً أخيرة، متعددة. ولأن المقام يضيق عن ذكر كل هذه الأصوات المحبطة المنكسرة؛ اكتُفِيَ بتقديم نموذج لها.

الحواشي:

(١) هذا النص وجدته على غلاف (نسيان يستيقظ) ولم أتمكن من توثيقه لدى إعداد هذه الدراسة.

(٢) انظر: جريدة الجزيرة، ص٢٣، ع (٨٠٤٦)، تاريخ ٤/ ٥/١٤١٥هـ (١٩٩٤م).

(٣) انظر: محمد الحافظ الروسي، جودة الشعر عند نقاد القرن الرابع الهجري بين الطبع والصنعة، مجلة عالم الفكر، مج٢٢، ع (٤)، ص٢٥٥، ٢٥٨-٢٦٢.

(٤) نسيان يستيقظ، ص٢٧.

(٥) السابق، ص ١١٦.

(٦) انظر: محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة: التكوين البديعي، ط٢ (القاهرة: دار المعارف،١٩٩٥م)، ص١٧٣.

(٧) انظر: عبد الله الرشيد، الشعرية مطلب عزيز، و مزلق خطر، صحيفة مرآة الجامعة (الرياض: جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية)، ص١٤، ع (٣٦٥)، تاريخ ٣/١/١٤٢٦هـ.

(٨) من هذا القبيل ما أشار إليه جان كوهن، فمع تأكيده أن الانزياح شرط من شروط الشعرية نبه على أن المغالاة فيه قد تكون سببا من أسباب القطيعة الحاصلة بين الجمهور والشعر المعاصر. انظر: جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية، تر.محمد الولي، ومحمد العمري (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٨٦م)، ص٣١،٢١.

(٩) انظر: جريدة الوطن السعودية، ع (٦٢٣)، تاريخ ٣/٤/١٤٢٣، ص٢٤.

(١٠) من النادر جدا أن نقف على انحراف من هذا القبيل وقد أشرنا قبل قليل إلى الجمع بين أداتي الاستفهام الهمزة و(مَـنْ) الاستفهامية .

(١١) انظر: محمد عبدو فلفل، في التشكيل اللغوي للشعر: مقاربات في النظرية والتطبيق، ط١ (دمشق: وزارة الثقافة، ٢٠١٣م)، ص١٢٦-١٣٣.

(١٢) نسيان يستيقظ، ٩٥.

(١٣) السابق، ٩٧-٩٨.

(١٤) إدوارد سابير وآخرون، اللغة والخطاب الأدبي؛ مقالات لغوية في الأدب، تر. سعيد الغانمي (بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٣م)، ص١٠٩، و انظر: عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ٢٠٠٢م)، ص١٥٧.

(١٥) انظر: بناء الأسلوب في شعر الحداثة؛ التكوين البديعي، ص١٠٠.

(١٦) انظر: الإبهام في شعر الحداثة، ص١٤٠-١٤٤،وفي التشكيل اللغوي للشعر، ص٢٠١.

(١٧) هذا ما نجده في قصيدة (معي) التي جاءت في عشر كلمات تقريباً، ص٤٩.

(١٨) انظر: عبد الله بن سليم الرشيد، مدخل إلى دراسة العنوان في الشعر السعودي، ط١ (بريدة: نادي القصيم الأدبي، ١٤٢٩هـ/٢٠٠٨م)، ص٥، ١٢، وسامح عبد العزيز الرواشدة، تقنيات التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر، مجلة مؤتة

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

للبحوث والدراسات، مج١٢،ع(٢)، ص٥٠٦.

(١٩) انظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعليق محمد رشيد رضا (بيروت: دار المعرفة، ١٩٨٢م)،ص٣٥-٤٠، وصلاح رزق، أدبية النص (القاهرة: دار غريب، ٢٠٠٢م)، ص ٣٦-٤١.

(٢٠) وذلك لأن الكلمة لا تختار لمعناها المعجمي فقط، بل لما تثيره أيضا من معان ألفاظٍ أخرى ترتبط بها من حيث الصوت أو المعنى أو الاشتقاق، أو التضاد المعنوي. انظر: رينيه ويليك، وأوستين وارين، نظرية الأدب، تر.محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، ط٢ (بيروت: المؤسسة العربية، ١٩٨١م)، ص١٨١، ولأمثلة تطبيقية توضح مفاعيل هذه المقولة انظر: في التشكيل اللغوي للشعر، ص١٧٨-١٨٢

(٢١) نسيان يستيقظ، ص١١.

(٢٢) السابق، ص١٣٣.

(٢٣) السابق، ص١٢.

(٢٤) السابق، ص ٢٤-٢٥.

(٢٥) السابق، ص٣١.

(٢٦) السابق، ص٢٥-٢٦

(٢٧) السابق، ص ٧٨-٨٨.

(٢٨) السابق، ص٩٧.

(٢٩) بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص١٩

(٣٠) نسيان يستيقظ، ص ٤٤.

(٣١) السابق، ص٣١-٣٧.

(٣٢) من المعروف أن التوزيع الطباعي للصفحة الشعرية (poetic page) تقنية معتمدة في إنجاز القصيدة الحداثية لشعريتها. انظر: محمد بكري الجزار، لسانيات الاختلاف، ط١ (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٥م)، ص٤٨،٤٦، ٥٤، ٥٧، ٦٠-٦٢، وتقنيات التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر، ص٥٠٣-٥٠٤.

(٣٣) انظر: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص ١٦١، ١٧٥، ٢٠٣،٢٠٨، ٢٣٨، وتقنيات التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر، ص٥١٦-٥١٧.

(٣٤) انظر: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص١٣٧.

(٣٥) لسانيات الاختلاف ، ص٦٠-٦٢.

(٣٦) غني عن البيان أن افتتاح القصيدة بواو عاطفة غير مسبوقة بمعطوف عليه مما لفت الانتباه في شعر الحداثة، وقد عرض لها المعنيون مفسَّرَة حيناً وغير مفسَّرَة حيناً آخر . انظر: محمد حماسة عبد اللطيف، ظواهر نحوية في الشعر الحر؛ دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور، ط١ (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٩٠م)، ص٣٨-٤٤، وخليل إبراهيم العطية، التركيب اللغوي لشعر السياب، ط٢ (تونس ، سوسة: دار المعارف للطباعة والنشر، ١٩٩٩م)، ص٩٥ ،١٠٨، في التشكيل اللغوي للشعر، ص٤٤-٤٦.

(٣٧) انظر: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص١٤٩.

(٣٨) وهذا يختلف عما يقصده علماء الدلالة بالمفارقة (iron) التي يريدون بها التعبير بالعنصر اللغوي عن ضد ما يدل عليه ظاهره الحرفي، وذلك بالاعتماد على حالات مخصوصة من تنغيم الكلام، أو معطيات أخرى مما يحفل به السياق، كأن نقول: فلان ذكي ونحن نريد أنه غبي، وذلك بدافع السخرية منه أو الهزء به، ومنه في القرآن الكريم (ذق إنك أنت العزيز الكريم)، والمقصود أنه الذليل الحقير. انظر: محمد العبد، المفارقة القرآنية، ط١ (بيروت: دار الفكر العربي، ١٩٩٤م)، ص١٥-١٦، ٢٢، ٣٤-٣٧ .

(٣٩) انظر: المصدر نفسه، ص١٤٧.

(٤٠) نسيان يستيقظ، ص١١٠

(٤١) السابق، ص١٢٥

(٤٢) السابق، ص١٦.

(٤٣) السابق، ص٤٣.

(٤٤) السابق، ص٦٩.

(٤٥) السابق، ص١١.

(٤٦) السابق، ص١٣٣.

رواية (حجاب كاشف) للكاتبة هاديا سعيد

الهوية المزدوجة وفضاء التشابك الإنساني

د.أحمد الجرطي - المغرب

تمهيد:

تحفل رواية (حجاب كاشف)[1] للروائية اللبنانية هاديا سعيد بالعديد من التيمات التي يتواشج من خلالها الذاتي بالمجتمعي والإنساني، وهو ما يؤشر إلى التحول اللافت الذي بات يميز السرد النسوي في تفاعله مع قضايا المجتمع والوجود البشري، حيث لم يعد منخزلاً في حدود سبر الأغوار النفسية للذات الأنثوية، أو متمركزاً حول نقد الثقافة الأبوية، وتفكيك ما تتبطن به من صور نمطية عن المرأة، قوامها التبخيس والازدراء لتأييد المركزية الذكورية، وإبقاء المرأة في دائرة التابع والهامشي، وإنما أضحى أكثر انغراساً في عمق ما يجيش به الواقع الإنساني من مشكلات وتحولات سياسية وثقافية وحضارية، كما تكتنز رواية (حجاب كاشف) على الصعيد الفني بطرائق تعبيرية مائزة، تساوقت والقيم الفكرية المنتسجة في بنيتها الداخلية.

ولأهمية هذه الرواية في المسار الإبداعي للكاتبة هادية سعيد، والرواية النسوية عامة؛ فإننا سنقاربها نقديًا، مسترشدين من الناحية المنهجية باتجاه النقد الثقافي؛ لنجاعته في الحفر وراء الأنساق المضمرة التي تلتحف بها النصوص الإبداعية، ولحرصه في تأويل مرجعياتها على تناسج مختلف الأبعاد السياسية والاجتماعية والتاريخية، وربطها بسياقاتها الخارجية الحاضنة.

وقبل أن نشرع في تحليل الأنساق الفكرية والدلالية المنسربة في النسيج الفني لهذه الرواية، سنتوقف أولاً عند بنية العنوان؛ لما يكتسيه من أهمية قصوى خلال التفاعل مع النصوص الإبداعية، لكونه يرهص بمضمون النص، ويحفز المتلقي لاستشراف عوالمه الدلالية. وعنوان هذه الرواية الموسوم بـ(حجاب كاشف) هو عنوان مركب،

يحكمه نسق اللاتحديد، ومفاده انزياح الدوال عن مدلولاتها، وخرقها اعتيادية اللغة، متأبياً بذلك على القراءة التعيينية الأحادية الدلالة؛ لما تثيره لدى المتلقي من إحساس بالمفارقة؛ لأن الوظيفة الأساس للحجاب هي الستر والإخفاء، فكيف ينزاح عن هذه الوظيفة الأصلية، ليؤدي دوراً معاكساً، يتجلى في الإظهار والكشف والإبراز، مما يؤشر على تدثره بدلالة انتقادية، ممهورة بالتشكيك والمساءلة والتنقيب وراء الخلفيات والأبعاد! هذا فضلاً عن استدعائه لمرجعية دينية، إسلامية، جعلت الحجاب مانحاً للمرأة طابعاً هواياتيًّا، يفرد كينونتها، ويدرأ عنها الفتنة والإغواء. وكل هذه الأسئلة المتناسلة عن هذه القراءة التأويلية للعنوان، هي بمثابة مدخل أساسي للولوج إلى العوالم التخييلية لهذه الرواية.

أ- اقتلاع المنفى والهويات المتشابكة:

تكشف رواية (حجاب كاشف) على صعيد المتن الحكائي عن دور المنفى في تغيير مصائر الأسر، وتغيير نمط حياتها، وخلخلة ما تشربته في وطنها الأصلي من قيم ومعتقدات ومبادئ بعد الاضطرار للهجرة خارج الوطن؛ بحثاً عن السلم والعيش الهادئ؛ لأن تجربة الاقتلاع التي تعيشها في المنفى، وتجتث جذورها، تصيب كينونتها الإنسانية بالتشظي والاهتراء، وتجعلها عرضة للاغتراب الروحي والفكري؛ لأن الكينونة الإنسانية في انبلاجها وتشكلها هي حصيلة سيرورة تاريخية، تجعلها مترعة بنسق معين من القناعات والرؤى، ولا يمكن لأي سياق جديد تنغرس فيه، أن يفرغها تماماً من حمولاتها الثقافية والتاريخية، وينابيعها الأصلية، وبذلك يغلب على سرديات المنفى الحضور القوي للذاكرة، والانثيال السردي لأحداث الماضي كنوع من المجابهة والمقاومة لرياح المنفى العاتية، التي تحاول تجريد الشخصية من هويتها الأصلية، ومنابتها التاريخية، والزج بها في أتون الحاضر وتناقضاته، وفي هذا النطاق يقول جابر عصفور، شارحاً خصوصية روايات المنفى: «لايؤدي حنين البدايات دوراً تعويضيًّا فحسب في روايات المنفى، وإنما يضيف دوراً آخر، تتأكد به الهوية، أقصد الدور الذي يعطف المنفي على مبتدأ أمره، فيرده إلى أصله، ويعيده إلى جذوره التي تتحول إلى آليات دفاعية في مواجهة قسوة المنفى أو الاغتراب»[2]. ومن تجليات ذلك في رواية (حجاب كاشف) تصوير الكاتبة هاديا سعيد كيفية نزوح أسرتين عن موطنهما الأصلي؛ بسبب اندلاع الحروب والاقتتالات الطائفية الداخلية، ومكابدتهما ألواناً شتى من التصدع والتشرذم، ستمتد تداعياتها للأبناء، وتنحفر في أعماقهم، محدثة ضرباً عميقاً من الاضطراب والاهتزاز

النفسي والعقائدي والفكري، الأسرة الأولى تتكون من الأم هديل سالم علي، التي ترملت في سن الثلاثين، بعد مقتل زوجها ماجد اليادري، الناشط الشيوعي، العراقي في حالة اصطدام مريب، يقف خلفه النظام السياسي، وقد نزحت عن وطنها العراق في منتصف الثمانينيات صحبة ابنيها مؤنس وسامر، لتستقر الأسرة في لندن، ثم تحصل على الجنسية البريطانية، أما الأسرة الثانية فتكابد بدورها عذاب الشتات والمنفى، وتتكون من الأب يوسف كامان الذي غادر وطنه لبنان إلى لندن، هرباً من الحرب الطائفية رفقة زوجته هناء، ثم اكتوى بلهيب فقدان زوجته بعد مقتلها في العراق، خلال زيارتها لشقيقتها؛ بسبب انفجار سيارة مفخخة قربها، ليبقى وحيداً، متفرغاً لتربية ابنته سارة. وبالرغم من الوشائج العميقة التي انعقدت بين الأسرتين؛ نتيجة أواصر الصداقة القوية التي امتدت بين هديل سالم علي ويوسف كامان، ومشاعر الحب الملتهبة التي تأججت في وجدان أفراد الأسرتين، مؤنس وسارة، إلا أن انعكاسات المنفى، وما ترتب عنها من تشظ للهوية، أقوى من هذه الروابط، حيث تبدأ مظاهر التصدع والتفكك في الظهور؛ نتيجة اختلاف المرجعيات داخل الأسرة الواحدة، كما هو الحال بين الأب يوسف كامان الذي يرفض صداقة ابنته سارة لليهودية (إستر)؛ لكونه يظل وفيًّا للقضية الفلسطينية، ورافضاً لأي تعايش مع اليهود أينما حل وارتحل؛ لاعتقاده الشديد باستحالة عدم تأثر اليهود بمشروع الصهيونية، وعدائها للعرب، خلافاً لابنته سارة التي تتهم موقف والدها بالتعصب، وعدم الفصل بين اليهودية كمعتقد ديني، والصهيونية كمعتقد سياسي، وتبرر صداقتها لـ(إستر) بكون هذه الأخيرة لا تهتم بالسياسة، وذلك ما نستشفه من خلال هذا المشهد المقتطف من الرواية، حيث يقول الأب يوسف، موضحاً مظاهر الخلاف بينه وبين ابنته سارة: «الأمور تفلت مني، ولا أعرف كيف تستطيع ابنتي سارة أن تصادق زميلة في مدرستها يهودية. كيف تستطيع ذلك؟ البنت ظريفة ومع ذلك لم تستوعب سارة كل ما قلته لها، وما نقلته من مشاعر؟ منذ النكبة إلى النكسة إلى اجتياحات لبنان إلى مذابح صبرا وشاتيلا وخنق الانتفاضة ... غريب هذا الجيل يا هديل، ألا ينقم؟»(٣).

كما تبرز معالم الانقسام أيضاً داخل أسرة هديل سالم علي، انطلاقاً من تلقي أبنائها لمرجعيات ثقافية جديدة في مدينة لندن وتأثرهما بما تعرفه من تعدد وتصارع في المواقف والتصورات، وزخم من التقاليد المرتبطة بتعدد الأثنيات، وهكذا. فإذا كانت الأم هديل سالم علي تحتفظ بعقيدتها الإسلامية، وما تستدعيه من منظومة خلقية، فإن الابنين مؤنس وسامر وبعد سلسلة من مظاهر الطيش

والعربدة والانجراف وراء مظاهر المتعة واللذائذ الحسية من خمر وجنس، ينهجان طريقين مختلفين في الحياة، فسامر ينفصل عن والدته، ويختار العيش إلى جانب خطيبته النمساوية في شقتها، وهنا نلمس مظاهر الاختلاف والازدواجية في الهوية واضحة، حيث تلح الأم- انسجاماً مع مرجعيتها الدينية الإسلامية- على ضرورة زواج ابنها سامر من خطيبته، وإشهاره لهذا الزواج وتوثيقه بعقد رسمي، أما الابن فيرى في ذلك تناقضاً مع خصوصية المجتمع اللندني الذي ترعرع في وسطه، وتشرب الكثير من قيمه وسلوكياته، وهو ما نلمسه، انطلاقاً من هذا الحوار في الرواية بين الأم هديل سالم علي والابن سامر:

«-يعني رجعنا لمبدأ الإشهار والقبول، علماً بأن الإنكليز لا يعترفون بأوراقنا هذه. لكنهم يعترفون بالمساكنة بين الطرفين.

-أوف دوختني. مع ذلك يظل يا ابني الحلال حلال والحرام حرام. الشيخ وحده هو اللي يحلل وجودك معها في بيت واحد» [٤].

ولعل هذا الخلاف هو ما يعكس طبيعة الشروخ العميقة التي تنحفر في روح المنفي؛ نتيجة تصارع المرجعيات بداخله، وإحساسه بضرورة التوليف بين قيمه الأصلية التي شكلت ماهية وجوده، وبين القيم الجديدة المتخلقة في ظل عالم المنفى للمواكبة، والتأقلم مع محيطه الجديد، وهو ما لا يستطيع المنفي الفرد تحقيقه لكون؛ السيرورة التاريخية والدينية التي شكلت نسق وجوده داخل أمة معينة، لا يمكنه أن ينخلع عن موروثها، ويقتلع كل أنساقها المترسبة في وعيه ولا شعوره، للانمحاء التام في تربة الفضاء الجديد الحاضن له، لتكون المحصلة اهتزاز الشخصية، ونضوحها بوقدة من الحنين إلى أصل غائب، وحسرة على عدم الانغراس الكلي في واقع جديد، فارق باشتراطاته ومغايراته، وكما يمثل سامر الموقف المتطرف في فقدان الهوية، والانصهار التام في النموذج الغربي، يمثل مؤنس الموقف النقيض الذي يحاول استبدال ماهوية الغرب بماهوية جديدة هي ماهوية الأصل أو نقاء الهوية، ومن تجليات ذلك تأثره بإحدى الجماعات الإسلامية الناشطة في الغرب، وما تجترحه من أساليب في الحياة، قائمة على العداء للآخر، والعودة إلى الماضي، وبالرغم من أن تأثر مؤنس بأفكار هذه الجماعات لا يصل إلى حدود التطرف والتكفير للآخرين، لكن تترتب عنه سلسلة من المواقف المبطنة بالتشدد والالتزام؛ مما سيفضي إلى تفكك كل تلك الروابط الجميلة التي انجدلت بين الأسرتين في مستهل أحداث الرواية، وهكذا تجد الأم هديل نفسها -بعد سفرها إلى دبي لمواصلة عملها في شركة للإعلانات- منجذبة نحو أفكار ابنها مؤنس ومواعظه

الدينية التي تتخذ أحياناً طابعاً جبريًّا، فترتدي الحجاب بعد فترة طويلة من التهيب والتردد، دون أن يكون موقفها منبنياً على قناعات داخلية، حيث تحرص على تصميمه بطريقة عصرية، تساير من خلالها التصميم الجديد الذي باتت تتبارى فيه الشركات الأجنبية، فضلاً عن تخبطها بين العيش وفق المرجعية الدينية الحياتية التي يستدعيها الحجاب، وبين العيش وفق طرائق الحياة الغربية، وما تستلزمه من تحرر وانطلاق واختلاط بين الجنسين، تقول عنها إحدى صديقاتها في الرواية: «لقد آذتني تماماً بتصرفها. حجابها يناقض كل مفهوم كنا نتحدث عنه. إنه رمز الحلال والحرام؛ فكيف تضعه على رأسها وفي الوقت نفسه تريد أن تحضر الحفلات الموسيقية والأفلام والمسرح، وتلتقي أناساً يتعرون ويقيمون علاقات محرمة ويشربون الخمر...» [٥].

ومن هذا المنطلق، إذا كانت هاديا سعيد تنتقد عبر شخصية هديل الموسومة بالتذبذب مواقف فئة كبيرة من النساء، تضع الحجاب دون اقتناع، وتتخذه مطية لقضاء جملة من الأغراض والمآرب الشخصية، فإنها تثير أيضاً عبر شخصية هديل إشكاليات عميقة، تتصل بالهوية وكيفية التواصل بين البشر رغم اختلاف مرجعياتهم الدينية والتاريخية، خاصة وأن مشكل الهوية مطروح بقوة في عالم المنفى، حيث اختلاط الأعراق، وتعدد اللغات، وتشابك الخلفيات العقائدية والفكرية. وهكذا حينما يحس يوسف كامان بأن صداقته تجاه هديل موشاة بحب دفين، ويسافر إليها إلى دبي لمصارحتها في موضوع الزواج، يكون موقفها القبول، شريطة أن يتخلى عن مسيحيته، ويعتنق الإسلام، مما دفع يوسف إلى الرفض؛ ليقينه التام بأن تصرف هديل فيه من الإرضاء لنوازع ابنها مؤنس الدينية، أكثر من الانسجام مع مشاعرها وقناعاتها الداخلية، وعوض أن يكون الدين محفزاً على التعايش والتشارك الإنساني، يصبح حدًّا فاصلاً للهوية، ومنبعاً للتنابذ والتباعد. يقول يوسف في الرواية: «صار الحديث عن الدين في حياتنا اليومية قبل حديثنا عن الطعام وشؤون يومنا.تصوري، قبل الحديث عما يمكن أن تكون عليه حياتي مع هديل، وما مدى تفاهمنا على تفاصيل كثيرة تجمعنا» [٦]، ويتكرر الأمر نفسه بين أفراد الأسرتين مؤنس وسارة، فرغم مشاعر الحب الفياضة المختلجة في أعماقهما، يكون مصير علاقتهما العاطفية المشبوبة هو الافتراق؛ لأن مؤنس المسلم يشترط في زواجه من سارة المسيحية، التخلي عن نمط حياتها المطبوع في فضاء لندن بالحرية والتفتح اللامشروط، وعن عملها، ويرتاد لها فضاء مغلقا للعيش، قوامه بعد الزواج ارتداء الحجاب، والمكوث في البيت لتربية الأبناء، وهو ما يخلف لدى سارة نفوراً شديداً؛ لأنها ترى في هذه الشروط

سلباً لكينونتها الإنسانية، و تنميطا لحياتها وفق نماذج جاهزة، فضلاً عن توجسها من مرحلة ما بعد الزواج، وإمكانية تخلي مؤنس عن بعض مرونته التي يبديها، والمراهنة على تذويبها في شخصيته، ومرجعيته الدينية الإسلامية، هذا بالإضافة إلى تخوفها الشديد أيضاً من احتمالية تفتت نسيج الأسرة المزمع بناؤها؛ بسبب اختلاف المنطلقات العقائدية، تقول سارة في الرواية، سائلة عن أبنائهما: «كيف يمكن... أن يكونوا مسلمين مثلما تريد، إذا بقيت أنا على دياناتي المسيحية؟ قال إنه سيتولى هذا الأمر. لكني أعلم أنه يراهن على ذوباني، كلما تحدث عن أصدقائه الجدد الذين يلتحقون بالإسلام؛ لأنهم يجدون فيه ملاذهم وخلاصهم، أشعر أني سأذوب مثلهم»(٧).

من هذا المنظور إذن تعكس شخصيات رواية (حجاب كاشف) تأثير المنفى على كينونة الفرد المغترب عن بيئته الأصلية، وتصدعها بين التماهي التام مع النمط الحياتي للوطن الجديد المهاجر إليه، وبين الاستجابة لنداء الأصل والحنين إلى البدايات، هرباً من قسوة الحاضر المتلفع بالاقتلاع والتشظي، ولذلك فهذه النهاية الحزينة لما انعقد بين شخصيات الرواية من علاقات إنسانية وعاطفية عميقة «يوسف كامان وهديل سالم من جهة، ومؤنس اليادري وسارة كامان من جهة ثانية،» إنما هو مؤشر على صعوبة الانتماء إلى هويتين مزدوجتين، والتوفيق بين ما يزخر به عالم المنفى من هويات متشابكة، مسترفدة لسيرورة تاريخية من القيم والأنساق الثقافية والعقائدية المختلفة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولما كانت وظيفة الفن الأسمى تتجلى في عدم الوقوف عند تشريح عيوب الواقع الكائن فحسب، وإنما التأسيس لواقع ممكن، أكثر إنسانية وجمالاً، فهو ما استطاعت رواية (حجاب كاشف) أداءه باقتدار لافت، حيث نستشعر الحس الإنساني الأصيل لدى الكاتبة هاديا سعيد؛ لكونها تروم من وراء تصويرها لهذا الشتات التي وسم مصير شخصيات الرواية. نقد المفهوم القائم على التصور الناجز للهوية، واتخاذ الدين منطلقاً لتسبيح الكينونة الإنسانية في هوية واحدية مطلقة، يترتب عنها الانغلاق وعدم التشارك الإنساني، فضلاً عن استشرافها لعالم جديد، تتوق الرواية لتشييده، يمكن وسمه بـ(فضاء الهجنة والاختلاف والتشابك الإنساني)، ومفاده استبدال التصور الجوهراني للهوية بتصور جديد منفتح، يرسي دعائمها على مبادئ الحب والتسامح، والقيم الكبرى كالحق والخير والجمال.

واستناداً لهذه الاعتبارات؛ تنتسج في رواية (حجاب كاشف) لهاديا سعيد الكثير من القيم المضيئة، التي انسربت في البنية التعبيرية لنصوص سابقة من أدب المنفى، وسم الناقد العراقي عبد الله إبراهيم الإبداع اللماح لبعض نماذجها بكونه «ينأى عن الكراهية والتعصب، ويتخطى الموضوعات الجاهزة، والنمطية،فيعرض شخصيات منهمكة في قطيعة مع الجماعة التقليدية، وفي الوقت نفسه، ينبض برؤية ذات ارتدادات متواصلة نحو مناطق مجهولة داخل النفس الإنسانية، ويقترح أحيانا يوتوبيات حالمة، موازية للعالم الواقعي»(٨).

ب- (حجاب كاشف) حوارية الشكل الروائي وديناميه التخييل:

تستمد رواية (حجاب كاشف) خصوصيتها الفنية المائزة التي مكنتها من صهر مرجعياتها الخارجية داخل بنيتها التعبيرية، انطلاقاً من الانزياح عن الطرائق الفنية الغالبة على عدد كبير من الروايات النسوية، المتمثلة في شاعرية اللغة، وكثافة البوح الذاتي، فضلاً عن تذويت الكتابة نتيجة تنميط الشخصيات وفق رؤية ناجزة للمبدعة، تظل متغلغلة في البنية السردية، ومتسيدة على باقي الأوعاء الأخرى، المنسربة في العالم الفني للرواية، وفي مقدمة هذه الاستراتيجيات الفنية التي تعتمدها رواية (حجاب كاشف) لتشييد رؤيتها للعالم، التوظيف المكثف لجملة من المستويات الأسلوبية التي تسهم في حوارية الشكل الروائي، وتمثيليته لمختلف الأوعاء والرؤى والأفكار المتصارعة في الواقع الخارجي، بدءًا من عنصر الخطابات المتخللة، الذي اعتبره الناقد (ميخائيل باختين) الشكل الأكثر فعالية ونجاعة في إدخال التعدد اللغوي للرواية، وتكسير نوايا الكاتب، والحد من سلطته لإفساح المجال أمام الشخصيات لتقديم مواقفها دون وصاية(٩). ومن تجلياته في رواية (حجاب كاشف) الاعتماد المكثف على خطاب الرسالة، وخاصة في الجزء الأخير من الرواية بعد سفر هديل إلى دبي، حيث تتلقى عدة رسائل من ابنها مؤنس، وإذا كانت الوظيفة الاعتيادية للرسالة هي تحقيق التواصل بين الشخصيات، إلا أنها داخل العمل الروائي تؤدي أدواراً أخرى «يعمق من خلالها الكاتب الإمكانات التعبيرية للحبكة السردية، خاصة وأن الشخصيات عندما تلجأ إليها؛ فذلك يعني وجود مشاكل أو عوائق، تستوجب البحث عن وسيلة جديدة للتواصل ولتبادل الأفكار والرؤى والانشغالات»(١٠).

ومن هذا المنظور، أخصبت الرسائل المنصهرة في البنية الروائية لـ(حجاب كاشف) بوليفونية شكلها، انطلاقاً من تنسيب أوعاء الشخصيات، وتمييز أصواتها، وهو ما نلاحظه - مثلاً - بخصوص شخصية مؤنس، حيث ساهمت رسائله الموجهة إلى أمه هديل في تفريد كينونته، وتمييز مرجعيته الدينية، ودواعي تشكلها، دون توجيه

من المبدعة، يقول –مثلاً- في إحدى رسائله الموجهة لأمه بدبي، مفسراً الحدث الأبرز الذي يكمن وراء توبته، والمتمثل في تعرضه بالسيارة رفقة صديقه (ريتشارد) لحادث مروع، كاد أن يودي بحياته: «تصوري يا أمي لو كنت مت وأنا أدخن وأشرب المحرمات، وألتقي الفتيات، وأقيم العلاقات، وأكتب التفاهات والفضائح؟ لقد أوقفني ربي ـ سبحانه وتعالى ـ قبل أن أغوص أكثر. وفي تلك الظلمة في الطريق السريع، شعرت أني سأبدأ بالمشي على الصراط المستقيم»(11).

وبجانب خطاب الرسالة، ساهمت أيضاً اليوميات التي تدونها الشخصيات داخل الرواية في نقل تفاصيل حياتها، واستيعاب مختلف مظاهر تحولاتها العميقة، ولذلك فبفضل يوميات سارة يتأتى للمتلقي النفاذ إلى خباياها الداخلية، واستكناه ما تعيشه من عذاب وقلق باطني؛ بسبب تخبطها الشديد بين القبول بالزواج من مؤنس وفق شروطه ورغم الاختلاف الديني بينهما، وبين التضحية بالحب الجارف الذي تكنه له، والاستمرار في الرفض: «كنت سأقول له نهاية السهرة، هيا، لننس كل شيء ولنتذكر أننا نحب بعضنا بعضاً، هذا يكفي. في الحب تسقط كل الأمور الأخرى، لكني لم أجرؤ على أن أقول ذلك. هل يختلف الحب بين زمن وآخر؟ لماذا لا تسقط الأمور الأخرى بيني وبين مؤنس، مثلما سقطت بين أمي وأبي؟ هل أبي أكثر تفتحاً من مؤنس؟ أم أن دينه يتقبل الأمور الأخرى أو يستطيع إزاحتها؟»(12).

وينضاف إلى هذه المستويات الفنية التي ساهمت في حوارية الشكل الروائي لـ(حجاب كاشف) تعالق مختلف اللغات والأساليب واللهجات داخل بنيتها الداخلية، كالأغاني والكلمات الأجنبية، والمنطوقات الشفاهية؛ مما أفضى لتمييز الشخصيات، وتكثيف أبعادها النفسية والفكرية والاجتماعية، فضلاً عن أسلبتها لغويًّا مختلف الأوعاء المتشابكة في الواقع الاجتماعي، كما تكتنز رواية (حجاب كاشف) بتقنية سردية أخرى، أخصبت متخيلها الفني، هي تقنية (الميتارواية) التي شكلت علامة فارقة في مسار الرواية العربية بعد هزيمة ١٩٦٧م، وتمكنت بواسطتها من تجاوز خطية السرد في التقليد الروائي الكلاسيكي، وجماليته القائمة على الإيهام بالواقعية، من خلال النزعة الانعكاسية التمثيلية، وتقوم هذه التقنية على تدخل الذات المبدعة في التعليق على الأحداث مباشرة، أو محاورة الشخصيات؛ لتشكيل بنية نصية صغرى، تضيء البنية النصية الكبرى للرواية، وفي هذا النطاق يقول سعيد يقطين: «تمتاز (الميتارواية) بكونها تتم من خلال الوعي الذاتي الذي ينطلق منه الكاتب في إنتاجه الروائي. وعبر هذا الوعي يمارس الحكي كإبداع من خلال ترابطه بنقد يتم على

الحكي نفسه، أي: أن الروائي لم يبق ذلك الذي ينتج (قصة محكمة البناء) ولكنه أيضاً، من خلال إنتاجه إياها، ينتج وعياً نقديًا، يمارسه عليها أو على الحكي بصفة عامة» (١٣).

ومن تجليات (الميتاروائي) في (حجاب كاشف) التدخل المكثف للكاتبة في تفسير وقائع الرواية، إما مباشرة أو من خلال استقدام عدة شخصيات، تربطها بهديل صداقة إنسانية قوية، أو علاقة مهنية، ومحاورتها ،كما هو الحال في الجزء الأخير من الرواية، الموسوم بـ(حوارات ما قبل النهاية بين المؤلفة وصديقات هديل سالم علي)(١٤). وقد اضطلعت تقنية (الميتاروائي) في (حجاب كاشف) بوظيفتين أساسيتين: وظيفة سردية، تجلت في تفكيك خطية السرد وتعاقبيته، وإنتاج بنية سردية تخضع للتفكيك، وتتساوق وتشابك المرجعيات المنتسجة في العالم الفني للرواية، هذا فضلاً عن انفتاحها على المتلقي، وشحذ حسه الفني للتفاعل مع السيرورات الدلالية للرواية، وتلقي ما تنضح به من أبعاد معرفية عميقة، ووظيفة دلالية، تجسدت في تنسيب أوعاء الشخصيات ورؤاها. وإذا كانت كل العناصر الفنية السابقة في تناسجها أثرت البعد التخييلي للشكل الروائي، وأخصبت حواريته، فقد تولد عن هذه الحوارية التي رصدناها على مستوى تعالق اللغات والأساليب والأصوات في النسيج التعبيري لـ(حجاب كاشف) حوارية كبرى، تتجلى على صعيد نمط البنية الروائية، فخلافاً للشكل المونولوجي الذي هيمن على عدد كبير من الرويات النسوية، وتميز بتسيد صوت المبدعة على باقي أصوات الشخصيات الأخرى، واتخاذها كقناة لتمرير مواقفها؛ مما دفع العديد من النقاد إلى اتهام السرد النسوي بـ (المونولوجية) أو (التمركز الذاتي)، نلاحظ تميز الشكل الروائي (حجاب كاشف) بـ(البوليفونية)، نظراً لتحرر شخصياتها من الجاهزية، واستقلاليتها بأوعائها وأفكارها داخل النص الروائي، ولعل هذا البعد الحواري الذي حرصت الكاتبة على توفيره لشكلها الروائي، يتناسج إلى حد بعيد مع الفضاء الذي تستشرفه الكاتبة وهو (فضاء الهجنة والاختلاف والتشابك الإنساني)، من خلال نقدها للتصور الناجز للهوية الذي يربطها بالانتماء العقائدي للإنسان، كما هو الحال في شخصيات مثل (مؤنس) و(هديل)، وتشديدها على رسم شخصيات مكتنزة ببعد إنساني، تتطلع للتعايش والتواصل دون الاستناد لما هو ديني وإثني، وهو ما تجسده في الرواية شخصية يوسف كامان.

وعموما تشكل رواية (حجاب كاشف) لهاديا سعيد إضافة نوعية لمسارها الروائي،

سواء على صعيد ما تحبل به من مرجعيات ممهورة بتفكيك البعد الواحدي المطلق للهوية، وتشييد أفق جديد للتواصل الإنساني ومجابهة غربة المنفى، قوامه التنوع والاختلاف والمابينية باصطلاح النقد الثقافي، أو على صعيد الشكل الروائي الذي تميز بنكهة فنية مائزة، تتمظهر في ديناميته التخييلية التي أثرت طابعه الحواري، الموسوم بتصارع اللغات والأساليب واللهجات التي تؤسلب في تفاعلها وتضامها مختلف الأوعاء والرؤى والمنظورات الفكرية، كما تؤشر رواية (حجاب كاشف) بإنجازها الفني اللماح على التحول النوعي للسرد النسوي الذي لم يعد مسيجاً بنفس التيمات التي تصب في نقد الثقافة الذكورية، وخلخلة ما تتوشح به من صور جوهرانية عن الذات الأنثوية ملؤها الاختزال والتبضيع والانتقاص لتجذير البطريريكية، بل أضحى السرد النسوي مسترفداً لمختلف القضايا المجتمعية والثقافية والسياسية والكونية التي يمور بها الواقع الإنساني.

الحواشي:

(١) هاديا سعيد: حجاب كاشف، ط٢ (بيروت: دار الساقي، ٢٠٠٩م).

(٢) جابر عصفور: نحو ثقافة مغايرة، ط١ (بيروت: الدار المصرية اللبنانية، ٢٠٠٨م، ص٣٩٨.

(٣) حجاب كاشف (مرجع سابق)، ص٣١.

(٤) المرجع نفسه، ص١٢٦-١٢٧.

(٥) المرجع نفسه، ص٣٤٥.

(٦) المرجع نفسه، ص٢٩٣.

(٧) المرجع نفسه، ص٣٣٩.

(٨) عبد الله إبراهيم: الرواية العراقية الجديدة (المنفى، الهوية، اليوتوبيا)، مقال ضمن كتاب العربي (تجارب في الإبداع العربي)، العدد ٧٧، الكويت، الطبعة الأولى يوليو ٢٠٠٩م، ص٩٣.

(٩) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ط٢ (الرباط: دار الأمان، ١٩٨٧م)، ص٣٢.

(١٠) إدريس الخضراوي: الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، ط١ (القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠١٢م)، ص١٣٢-١٣٣.

(١١) حجاب كاشف (مرجع سابق)، ص١٥١-١٥٢.

(١٢) المرجع نفسه، ص٣٢٣.

(١٣) سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة (الوجود، الحدود)، ط١ (القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠١٠م)، ص١٧٤.

(١٤) حجاب كاشف (مرجع سابق)، ص٣٤٢.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصيدة (إلى أمي) لمحمود درويش مقاربة سيميائية

هدى محمد المطلق - السعودية

تمهيد :

إن مقاربة النص الشعري تعني الغوص في أعماقه والكشف عن تقنياته التي تعين على الوصول إلى رؤيته ؛ ولذلك فإن القراءة التأويلية غايتها الإزاحة عن المستور والخفي ؛ لأنه في نهاية الأمر النص هو واحد ، والقراءات متعددة .

وبذلك فإن السيميائية التأويلية تكشف عن البنية العميقة الكامنة في أعماق النص ؛ لأن المعنى الطافي على السطح لا يقع ضمن اهتمام التأويل .

ومن هنا تغدو آليات التأويل السيميائي معتمدة على أكثر من جانب ؛ لأن النص يغدو مجموعة من العلامات التي تستدعي التأويل والكشف والتنقيب عن الدلالات المكنونة والمخبأة في النص ، ومن هنا ارتأيت أن أقارب العتبات، انطلاقاً من أرضية المنهج الإنشائي التي رسمها (جيرار جينيت) ، وانطلاقاً في لحظات التأويل من السيميائية ، ضمن بعض آليات (بورس) و (سوسير) ، وتشكلات مربع (غريماس) ، إلى آليات (إمبرتو إيكو) التي أرساها في مفاهيم السيميائية التأويلية ، منطلقة من أن النص آلة كسول، محاولة تنشيط التراكيب لملء بياض النص .

فعندما نتجه إلى التأويلية بصورتها المضمرة ، أي: مايكمن وراء النص من معان أخرى لم يتم الكشف عنها، وكما أشار إليه (إمبرتو إيكو) وهو البياض الذي يتركه المبدع، مخلفاً وراءه دلالة قصدية داخل هذا البياض ، فإن هدف التأويل السيميائي ليس الانشغال بالحقيقة والبحث عن المرجعيات، وإنما يسعى إلى تشكيل متعة التلقي من خلال اكتشاف الأبعاد الجمالية .

مناسبة القصيدة :

في لقاء صوتي، تحدث محمود درويش عن سبب كتابته لهذه القصيدة ، قائلا : « عندما اعتقلتني السلطات الإسرائيلية وأدخلتني السجن، جاءت أمي لزيارتي

ومعها القهوة والخبز ، فمنعوها من إدخالها ، وسمعتها وهي تحاول بكل ما أوتيت من قوة لتوصل إلي الخبز الذي خبزته بنفسها ، والقهوة التي أعدتها لي ، ولما سمحوا لها بالدخول،احتضنتني كطفل صغير وهي تبكي ، فبدأت أقبّل يديها كما لم أفعل من قبل ، وعندئذ انهار ذلك الجدار الذي كان بيني وبينها، واكتشفت أني ظلمت أمي، عندما اعتقدت أنها تحبني أقل من باقي إخواني ، وعندما غادرت - ولم أكن قادراً على البوح لها بأحاسيسي - مكثت ذلك المساء نادماً ، وقررت الاعتذار لها في قصيدة ، فكتبتها وأسميتها (قصيدة اعتذار) ولم يكن مسموحاً لنا بورق للكتابة، فكتبتها على ورق الألمنيوم (لباكيت السجائر) وأخذتها معي خلسةً، عندما خرجت من السجن» [1] .

وهذه القصيدة التي بين أيدينا هي نتيجة تفاعل بين الشاعر وواقعه، فمحمود درويش يعيش تجربته الجمالية، مستغرقاً ومحملاً بكل ما في عصره ، وواقعه، وكل ما يتصل به من مؤثرات، تتفاعل معه؛ لتنتج قصيدة ذات صياغة فنية محكمة، وتولد لحظة جمالية فائقة التركيز .

إذ إن درويش عاش واقعاً، انعكس على أشعاره ، وعلى رؤيته للحياة ، فقد يكون صحيحاً أنه كتب هذا النص عن والدته ، لكنه تأويليًّا قد يكون كتبه قاصداً والدته الأخرى (فلسطين)، فدرويش يعد فلسطين أمه ، وذكر هذا الأمر في عدد من القصائد غير هذه القصيدة ، مثل ما ذكره في قصيدته (رسالة من المنفى) :

http://Archivebeta.Sakhrit.com

قد صرت في العشرين
وصرت كالشباب يا أماه
أدخن التبغ ، وأتكئ على الجدار
أقول للحلوة : آه
كما يقول الآخرون

ولهذا فإن الشاعر تفاعل مع واقعه المؤلم ، متصوراً من خلال هذه الأبيات حاله لو كان مستقراً، آمنا في وطنه وبجانب والدته .

عتبة العنوان :

العنوان هنا يقوم بدور أساسي في تشكيل افتتاحية تقع عينا القارئ عليها قبل كل شيء، ولذلك فإن عبارة (إلى أمي) تمثل لبنة أساسية واستراتيجية من استراتيجيات النص .

يتكون عنوان القصيدة من ثلاثة عناصر بنائية: حرف الجر، لفظ الأم، وضمير المتكلم .

ولقد كان بإمكان الشاعر أن يحذف حرف الجر ليصبح عنوان القصيدة

(أمي) ، لكن دلالة حرف الجر تؤكد مفهوم الرسالة .

أطلق (جيرار جينيت) مصطلح (مناص) على النص الموازي لنصه الأصلي، الذي لا يعرف إلا به ، حيث انتقل (جينيت) من شعرية النص إلى شعرية المناص[٢].

وفي هذه القصيدة نجد أن الشاعر اختار لها مناصًّا خاصًّا؛ لأن القصيدة هنا توحي وكأنها رسالة موجهة إلى أمه .

وبذلك يؤكد العنوان (إلى أمي) دلالة تتناسل من مفهوم الرسالة وهي (البعد) ، فهو في غالب الأحيان ينظر إلى وطنه كنظرته إلى أمه ؛ ولأن الرسالة لا تكون إلا إذا افترضنا مسافة فاصلة بين المرسل والمخاطب ، لذلك يتأكد معنى البعد من العنوان .

وظيفة العنوان هنا هي «وظيفة مطابقة» [٣]؛ لأنه حاول أن يطابق بين عنوان القصيدة وبين النص ، كذلك نجد أنه يتقمص عمل «الوظيفة الإغرائية» [٤] ؛ لأنه عند قراءة المتلقي للعنوان (إلى أمي) يتساءل: هل هي رسالة موجهة إلى الأم، أو عتاب ، أو هي تعبير عن شعور ما ، فتثير أفق توقع القارئ هنا على تفسير بلورة هذا العنوان وتفسير ما جاءت به القصيدة من خلاله ، فهذا العنوان يحرك فضول القارئ ويستثيره .

«يحتل العنوان في المقاربة السيميائية مركزا أساسيًّا؛ لأنه مفتاح الاستقراء والتأويل ، وذلك بما يشعه من دلالات وإيحاءات تكون قارة في النص ؛ لأنه يحمل معه عناصر جوهرية، وبخاصة إذا ما انفتح أفق العنوان من خلال الإجراء التناصي ؛ لأن التناص يمثل رابطاً بين المتلقي والنص في أبعاده اللغوية والتاريخية والنصية، وذلك بما يفتح من آفاق ، فالعنوان عبارة عن رسالة يبثها المرسل إلى المرسل إليه ، وهي مزودة بشفرة لغوية، يحللها المستقبل ويؤولها بلغته الواصفة ، وترسل عبر قناة وظيفتها الحفاظ على الاتصال» [٥].

ومن هنا يجب أن ينظر إلى العنوان على أنه اختزال وتكثيف لكل الدلالات والعلامات المنتشرة في فضاء النص من ناحية ، كما يجب أن ينظر إلى العنوان على أنه يتحلل ويذوب وينتشر في كل ثنايا النص من ناحية أخرى .

وبهذا يكون عنوان محمود درويش قد ساهم في إيقاظ وعي القارئ المرتكز على بعدين : زماني ومكاني .

المقطع الأول :

أحن إلى خبز أمي

وقهوة أمي

ولمسة أمي ..

يقوم المقطع الأول من النص على سرد الذات الشاعرة لإحساساتها الداخلية ، وبوحها بأسرارها الكامنة في أعماقها، وتدخل لعبة الدلالات في إعلان الشاعر هنا عن حنينه لأمه ، وكل ما يرتبط بها وما اعتاده منها كل صباح ، وهو الخبز والقهوة ولمستها ، وهذا يجلي البعد النفسي الذي يكشف عن فك لغز التباين .

تتجسد لعبة التباين والتماثل في هذا المقطع، لتكون نواة أو آلية تتسع دوائرها لتغطي جسد النص كله ، وهي آلية أولاها الدرس السيميائي الاهتمام في تأويلية النص ، وأن الإحياء الذي يشي به الشاعر يقوم بفعل آلي ، ففي كل صباح يتناول خبز أمه وقهوتها والقرب منها ، وبذلك فإن آلية التأويل هنا تتجاوز القراءة الاستكشافية إلى القراءة الاسترجاعية .

وفي ضوء هذا التصور فإن التباين والتماثل كما جاء به (غريماس) لا يقتصران على الصياغة والتناسب في الموقعية، ،وإنما يتجاوزان ذلك إلى المضمون،أوالمحتوى أو الأفكار ، وبذلك تصبح هذه الثنائية بجزئياتها المختلفة فاعلة على مستوى النص كله .

ولذلك فإن لهاتين النقطتين أثراً في دينامية النص؛ إذيستطيع القارئ أن يكتشف ذلك على مستوى النسيج اللغوي وعلى مستوى المضمون أو المحتوى .

كذلك أقام الشاعر انسجاماً إيقاعيًّا على مستوى التكرار، من خلال التركيب الذي يحافظ على نسق متماثل للقافية ، إذ يبدو التماثل قائماً في تكراره للفظة (أمي) ، وهذا التماثل استطاع أن يشكل انسجاماً على مستوى الموسيقى والمعنى .

المقطع الثاني :

وتكبر في الطفولة

يوما على صدر يومِ

إن العلاقة التي تربط هذا المقطع بالمشهد الجديد (اللاحق) والمشهد السابق، تؤكد مدى الترابط والتلاحم بين المشاهد ذات الطبيعية السيميائية ، التي تقوم هي الأخرى على التشاكل والتباين كما أوردها (غريماس) في مربعه السيميائي .

فالشاعر هنا يقابل بين الطفولة و الحاضر ، فهو يجر طفولته التي تتناسب تناسباً طرديًّا مع حنينه إلى أمه ، وهي مرآة محدبة تعكس حجم الألم الذي يحياه الشاعر .

وهذه من آليات مقاومة الواقع ومواجهته ، وما يمكن أن نسميها آلية الاستحضار، وهي سحب الماضي بمثاليته إلى الحاضر .

وأعشق عمري لأني
إذا متُّ،
أخجل من دمع أمي !

كذلك نلاحظ آلية التحويل مبررا ؛ ذلك لأنه يخجل من دمع أمه ، ومرة أخرى يجعل الزمن رديفاً للألم ، حتى يتغلب على الزمن الحاضر المأسور فيه ، فهو هنا يوظف آلية الاستباق الواقعة في مشهد مؤثر ، حيث تقف الأم على قبر ابنها في حزنها وانهزام دموعها .

وبمجرد النظر إلى هذه الأسطر الشعرية، يجدها المتلقي تتراوح بين الطول والقصر ، وأن كتابتها خاضعة للنفس الشعري لذات الشاعر التي تحاول أن تثير وعي المتلقي .

فهذا الفضاء النصي الذي يتركه المبدع أو مايسميه (إمبرتو إيكو) بياض النص قد ساهم في تشكيل علامات مصاحبة له، استطاعت أن تكون ذات دلالات. وقد تجسد هذا الأمر في طريقة استخدام علامات الترقيم المختلفة ، التي لها تأثير فاعل في النص ، إذ إن علامات الترقيم هنا جاءت إشارة لوجود معنى مضمر خلف العبارات الظاهرة ، وبذلك يكون البياض الأيقوني قد اجتمع ببياض النص .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المقطع الثالث :

خذيني ، إذا عدتُ يوماً
وشاحاً لهُدْبكْ
وغطّي عظامي بعشب
تعمَّدمن طهر كعبك(٦)
وشُدي وثاقي ..
بخصلة شَعر ..
بخيطٍ يلوِّح في ذيل ثوبك ..

تتجلى فاعلية النص من خلال اعتماد آلية جديدة للتأويل، وهي آلية (المجاز)، فهو هنا يوظف أفعالاً طلبية (خذيني ، غطي ، شدي)، يحكمها مبدأ التدرج من الخارج إلى الداخل ، وتفضي إلى دلالات ثلاث : الحماية – الارتباط – الانقياد .

وقد استخدم لفظة (العشب) كناية عن اللحم الذي سيكسو عظامه ، وفي ذلك إشارة خفية كتناص لعملية البعث والإنشاء من جديد ، ومن ثم يصبح السجن رمزاً للقبر .

فهو هنا يرى أمه قديسة ؛ لأن المعمودية هي تطهر وحياة، فهو هنا يصور صورة حركية لحالة ارتباط الطفل بأمه .

المقطع الرابع :

عساني أصيرُ إلهاً
إلهاً أصير ..
إذا ما لمستُ قرارة قلبك !

ثم يوظف هذا القلب المكاني للتأكيد على رغبته في التحول من إنسان قابع في السجن إلى قديس أو إله ، ويرمز هذا التحول إلى مقاومة الواقع كفعل إبداعي ، وكأن القصيدة أصبحت ملاذاً يلجأ الشاعر إليه ، مثلما يلجأ الطفل إلى حضن أمه ، فهو يتحرر من خلالها إلى عالم آخر ينشئه من خياله، مبتعداً عن قسوة واقعه .

ومن هنا تغدو القراءة السيميولوجية للتناص على أنه آلية من آليات تأويل النص ، إذ إن النص لا يتوقف عند علامة واحدة ، وإنما يحاور العلامات الأخرى حتى تتفاعل مع بعضها البعض، مما يتيح لها إنتاج المعنى .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

واستخدام أداة التعجب في نهاية هذا المقطع ؛ لتعميق هاجس الاستغراب والدهشة والحزن والمرارة والانبهار والإعجاب والحيرة والمبالغة ، فهو أمام كل هذه المشاعر في لحظة توقف، يعبر بها بهذه العلامة .

المقطع الخامس :

ضعيني ، إذا ما رجعتُ
وقوداً بتنور نارِكْ ..
وحبل غسيل على سطح دارك
لأني فقدتُ الوقوفَ
بدون صلاة نهارك

يوظف الشاعر هنا آلية الرمز كما وردت عند السيميائي (بورس)، وهي رموز تدل على النور ، (نار ، نهار ، نجوم، سطح الدار) ؛ مما يؤكد مبدأ التماهي .

فالوقود وحبل الغسيل وسيلتان ، تبين الأولى الانصهار ، والثانية تؤكد معنى الحرية والانطلاق والخروج من القاع أو الزنزانة إلى سطح الدار، فالشاعر هنا يستحضر المخاطب وكأنه أمامه ، ممثلا ذلك في حركة الترفع عن واقعه المأساوي (السجن) .

المقطع السادس :

هَرِمْتُ ، فردّي نجوم الطفولة
حتى أشارك
صغار العصافيرِ
درب الرجوع ..
لعُشِّ انتظارِك !

ينظم الشاعر هذا المقطع في أسطر قصيرة متتالية يعقبها صمت وعبرة ويختمها بالنقطتين وبعلامة التعجب ، وهذه العلامات لم تكن دلالتها صفرا ، وإنما لتترجم حالة نفسية وشعورية لا تتوقف عند دائرة المرسل بل تتجاوز ذلك إلى دائرة المرسل إليه لتملأ دائرة التلقي وتحقق الرسالة أهدافها .

ويتجسد مثل هذا الأمر في استخدام النقطتين المتتابعتين؛ لأن مثل هذه النقاط تعبر عن أشياء محذوفة لم يستطع التشكيل اللغوي وحده الإفصاح عنها، وكأن الشاعر عندما يستخدم هذه العلامات يتوقف برهة للتأمل أو ليترك الفراغات لتقدير المتلقي وتأويله ، فلقد جاءت من أجل ترجمة مايمكن أن تكون اللغة قد عجزت عن إيصاله إلى المتلقي ؛ لأن الفراغ الذي تمثل بالنقط قادر على أن يفصح عن مشاعر ظلت قارة في وجدان الشاعر ، وعلى المتلقي أن يلتفت إليها وأن يكملها .

كذلك نلاحظ الشاعر ينهي القصيدة بتوظيفه لآلية الاسترجاع ، فهو يسترجع طفولته في كنف والدته ، وانتظارها له في المنزل، مستنداً إلى لفظة (العش) ؛ دلالة على الحميمية والانعتاق .

وهنا يتجلى مربع (غريماس) السيميائي الذي تتجسد به الثنائيات المتقابلة :

الكهولة – الطفولة

اللا عودة – العودة

القيود – الحرية

ونستشف معالم اليأس عند الشاعر على مستوى البنية العميقة التي تتقاطع جذريًّا في ثنائيات، تسفر عن الإجبار والخضوع اللا شعوري :

الحرية(العودة)خضوع (اللا عودة)

المسار الأول : طفولة ، لاعودة ، كهولة .

وهو مايفسر خضوعه لواقعه المأساوي ، وكيف أن الزمن لا يمكن أن يعود به إلى الوراء .

المسار الثاني : كهولة ، عودة ، طفولة .

فهو هنا يهرب من واقعه إلى تخيلاته بالعودة إلى الطفولة .

وبذلك فإن مربع (غريماس) السيميائي هذا، يلخص البنية الدلالية التي وردت في هذا المقطع .

كذلك نلاحظ خلال هذه الدراسة توظيف الشاعر لآليات (سوسير) في مخاطبة الشاعر لأمه، فالشاعر هنا هو المرسل ، والقصيدة هي الرسالة، ووالدته هي المرسل إليه، إلى جانب ما ورد خلالها من شيفرة ومرجع اتضحت بالتأويل والكشف عن معانيها، من خلال تأويل هذا النص وفق الواقع الذي عاشه درويش ودفعه لكتابة هذه القصيدة .

وهكذا ، فإن قصيدة درويش هذه من القصائد السهلة الممتنعة ، والأكثر جماهيرية والأذيع صيتاً والأكثر حفظاً مما دوّنه هذا الشاعر ، رغم دواوينه الكثيرة ، وملاحمه الشعرية العظيمة ، التي تضمنت فكراً حداثيًّا وجدلاً وجوديًّا وإنسانيًّا.

الحواشي :

(١) إذاعة (مونت كارلو) بحسب موقع جينيفا .

(٢) انظر : عبد الحق بلعابد ، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، تقديم د.سعيد يقطين، ط١ (بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠٠٨م)، ص١٩.

(٣) المرجع نفسه، ص٧٨.

(٤) المرجع نفسه، ص٨٨.

(٥) علم السيمياء والعنوان في النص الأدبي، محاضرات الملتقى الوطني الثاني: السيمياء والنص الأدبي (الجزائر: جامعة محمد خيضر بسكرة، ٢٠٠٢م)، ص٧٥.

(٦) التعميد: أن يُغمس المولود أو الداخل في النصرانية في الماء إيذاناً بدخوله في هذا الدين، ويقولون: "إن وحينا الذي هو يحيى عليه السلام قد عَمَّد المسيح عليه السلام" ، وأصبح ذلك سُنَّة وعادة عندهم، وكلما احتاجوا إلى ذلك أو ولد لهم مولود حسب طقوسهم فإنهم يغمسونه، بأن يأتي القسيس ويغمس ذلك الرجل في الماء ويقرأ بعض الأوراد والأذكار المعينة عندهم، ويكون بذلك قد عُمِّد، فأصبح هذا إيذاناً بدخوله في الدين، أو بالتزامه به بعد أن كان تاركاً لبعض شعائره .

سَرْديَّة الخطاب في رواية (الصّمت) لهند الزّيادي

-جنس الرّواية النّفسيّة-

أ.د.أحمد الودرني . تونس

حرصَ كثيرٌ من الرّوائيّين، مع نهايات القرن التّاسع عشر، على التّحليل النّفسيّ لشُخوصهم القصصيّة كما هو الحالُ في الرّوايات الأخيرة لموباسون Maupassant وبورجي Bourget وكوليت Colette ولاورونس Lawrence. فلم يعد لوصف الأماكن والوسط الاجتماعيّ والعالَم الخارجيّ في الرّواية النّفسيّة المكانةُ الأولى؛ إذ صار التّركيزُ أساسًا على عالَم الشّخصيّة الدّاخليّ وما يعتريها من تجاذبات. وقد وضع هنري جيمس Henry James الإصبعَ على خاصيّة إضافيّة، ستصبح مركزيّةً في تاريخ الرّواية، وتتمثّل في الأسلوب الّذي بات الوسيلةَ الأنجع في تصوير العالَم النّفسيّ للشّخصيّات، وذلك من خلال الرّغبة في الالتصاق عن كثب بحياتها الدّاخليّة، وهو ما سيُفضي حتمًا إلى تطوير آليّة الحوار الدّاخليّ Le monologue intérieur. كما لا تفوتنا الإشارة إلى أنَّ تطوّرَ الرّواية النّفسيّة ارتبط بتطوُّر علم النّفس التّجريبيّ (أعمال ويليام جيمس ومدرسة فيينا) وبالتّحليل النّفسي: البسيكاناليز Psychanalyse.

غير أنّه يجدر التّنبيه في هذا المقام إلى أنَّ غايتَنا، ليست استجلاء المظاهر النّفسيّة في رواية (الصّمت)، وصولاً إلى استخلاص المقوِّمات التي تنتمي بها الرّواية إلى الجنس النّفسيّ، وإنّما نروم تركيزَ النّظر على مسائل شكليّة، مرتبطة بالأدوات الفنيّة، التي قادتْ هند الزيادي إلى تشكيل خطابها الرّوائي على هذا النّحو دون غيره، أي: البحث في مدى سرديّة الخطاب، ومن ثَمَّ في مدى

انتماء هذا النصّ إلى الجنس الرّوائيّ.

يردُّنا هذا إلى التّعليق الشّهير لـ (جون بول سارتر) على رواية (الغريب) لـ (ألبير كامي) وقد اعتبرها شبه خالية من التَّسْريد narrativisation ، فلكيّ يكون هناك سرْد، لا بدّ من ستّة مكوِّنات: التّتابع الحدثي، الوحدة التِّيميّة، المسنَدات المتحوِّلة، حدث الفعل، السببيّة القصصيّة، التّقويم النّهائيّ (العبرة أو الموعظة)[١]. وقد انطلق (سارتر) في عمله الشهير (تفسير الغريب) ١٩٤٣م من مكِّون(السببية القصصية)؛ حتى يفسِّر لماذا لايمكن لرواية (الغريب) أن تُعتبر سرداً؟ إن الأمر لايعدو «الجريان المتلعثم للأحداث، من خلال ذاكرة خام، أثخنتها الثقوب»، على حد عبارة (سارتر) [٢]. فمدار القصة إذن، يكون على قدرة القصّاصأو الروائي على التسريد. فما نصيب رواية (الصمت) من التسريد؟

١- التّتابع الحدثيّ:

يقول (كلود بريمون): «حيث لا يوجَد تتابع، لا يوجد سرْد» [٣]. يمكن التوقّف إذن عند شكليْن من التّتابع: تتابع على صعيد الحلقة [٤] الواحدة من الأحداث، وتتابع على صعيد أكثر من حلقة.

× التّتابع على صعيد الحلقة الواحدة: تلقّي الطّبيبة لخبر الجثّة من الدكتور هاشم/ نزول البطلة إلى الطابق السّفلي لمعاينة الجثّة/التعرّف على الفتاة/ الخروج ومقابلة هاشم [٥].

×التّتابع على صعيد أكثر من حلقة: وهو الأهمّ ويتجلّى من خلال رصدنا لحلقتيْن كبرييْن ملتحمتيْن في الرّواية التحام السّبب بالنّتيجة: الحلقة الكبرى الأولى من الأحداث يمكن وسْمُها بـ (سلمى الطّبيبة الضّائعة)من بداية الرّواية إلى ما قبل سفرها إلى العاصمة في إجازة مفتوحة:

«أحتاج في البداية أن أعالج بعض الأمور مع نفسي أوّلاً، ثمّ أرى.
-ماذا تنوين فعله الآن؟
-أنا ذاهبة إلى العاصمة في إجازة مفتوحة [٦].

أمّا الحلقة الكبرى الثّانية من الأحداث فيمكن وسْمُها بـ (سلمى الباحثة عن أنوثتها):

«أريد أن أجد نفسي، أريد أن أتعرّف إليها أكثر...إنني أبحث عن سلام داخليّ لن أجده إذا بقيتُ هنا»[٧].

هكذا يغدو تغيير الفضاء الأكبر أمراً لا محيد عنه، وقد بات يقيناً لدى الشّخصيّة أنّ الفضاءات الفرعيّة، مثل: البيت والمستشفى ومنزل الأمّ ومنزل الأب وعيادة الطبيب...إلخ هي، مهما تنوّعت، عاجزة عن توفير المناخ الملائم لرحلة البحث عن الذّات.

إنّ الأحداث تتمدَّدُ بين ما قبل السّفر إلى العاصمة وما بعده، مقترنةً بتمدُّدٍ زمنيٍّ، يروي حكاية طبيبة حصل لها في طفولتها ما حصل للفتاة سناء ذات الوشاح الورديّ: «إنّها أنا عندما كنتُ صغيرة»[٨]. لقد أثّرتْ حادثة انتحار الفتاة سناء في الطبيبة سلمى أيّما تأثير، فقلبتْ حياتها وكانتْ لها بمثابة (البعْث) من الموت والرّوتين والغفلة والمرض باتّجاه فضاءات الحركة والعشق والأنوثة والحياة في كامل ألَقِها، بعيداً عن ظلم الأقربين وأسقامهم وشذوذهم المُدمِّر.

٢- الوحدة التِّيميَّة:

وتقتضي (شخصاً فاعلاً على الأقلّ) على حدّ تعبير (كلود بريمون)؛ ولهذا الشّخص الفاعل طابع إنسانيّ يضمن إلى حدٍّ كبير انخراط سائر الأحداث والشّخوص الأخرى في إنارة مسيرة هذا الفاعل، سواء على الصّعيد السّلبيّ (ما يلقاه من معوِّقات) أم على الصّعيد الإيجابيّ (ما يحقّقه من طموحات). صحيح أنّ وحدة الفاعل (الرّئيسيّ) ليست ضامنة لوحدة الحدث كما نبّه إلى ذلك أرسطو، لكنّ نلاحظ، في رواية الحال، أنّ الكاتبة نجحتْ إلى حدّ كبير في جعْل شخصيّة سلمى هي المحور النّاظم لكلّ الأحداث والخيط الرّابط بين مكوِّنات البنية السّرديّة: فسلمى الطّبيبة وسلمى الفتاة المُعْتَدَى عليها من أبيها وسلمى المريضة التي تعالج لدى طبيب نفسانيّ وسلمى العاشقة التي صعدتْ في النهاية قطار الحبّ بعد حيرة وتأخُّر، كلُّها صُورٌ تؤكّد إحكامَ هند الزيادي بناءَ شخصيّتها الرّئيسيّة على أساس متين؛ ممّا ضمنَ الوحدة التِّيميّة لعملها، بعيداً عن تشتيت ذهن القارئ بين حكايات منفرطة، مفتقرة إلى الانتظام في حبكة La mise en intrigue على حدّ عبارة (بول ريكار).

٣- المُسْنَدات المتحوِّلة:

يوجَد تمييز، في السّيميائيّة القصصيّة عند (قريماس)، بين (مضمون مقلوب) ينفصل فيه فاعل الحال عن موضوع ذي قيمة، وبين (مضمون مطروح) يتواصل فيه فاعل الحال مع الموضوع الّذي كان يطمع فيه [٩]. ويتجسّم المضمون المقلوب في رواية (الصّمت) من خلال مراحل المأساة التي عاشتها سلمى، بدءًا من طفولتها الجريحة، وصولاً إلى تأزُّم في الشّخصيّة في مرحلة نضجها وهي طبيبة، وهو تأزّمٌ كادَ يفضي بها إلى الانهيار العصبيّ في بعض الأحيان لولا أنّ الأمل في الحياة ماانفكّ يحدوها للبحث عن التّوازن، وهو ما اصطلح عليه (قريماس) بـ(المضمون المطروح) بما يعنيه من عزْم الشّخصيّة على طرح بديل لمأساتها، وذلك عبر ركوب قطار الحبّ، وصولاً إلى ملابسات لقاءاتها بـ أنور الهاني الّذي أفضتْ إليه بمأساتها من أوّل لقاء. ومع تسارع أحداث الرّواية ،صار انجذابُها إليه أقوى، حتى غدتْ تنزل «إليه متلهِّفةً لرؤيته» [١٠] وإلى أن شهدتْ على يديه ميلادها من جديد: «انتظرها إلى أن انتهتْ من بكائها وأعطاها منديلاً أخرجه من جيبه، فيه رائحةُ عطره، ستحتفظ به وستتذكّر هذه الليلة دائما. ليلة ميلادها» [١١].

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٤- حدَثُ الفعل:

يقول (كلود بريمون): « متى لم يكن هناك اندماج في وحدة الحدث نفسه، فليس هناك (...) سرد [١٢]. ومن المعروف أنّ وحدة الحدث هي سليلةُ قاعدة وحدة الحدث في المسرح الكلاسيكيّ، قدّمها، (أرسطو) في عدّة مواضع من كتابه (فنّ الشّعر)؛ والمقصود بالوحدة هو انتظام كافّة الأحداث الأخرى تحت حدث رئيسيٍّ يشكّل كُلًّا، وله بداية ووسط ونهاية. وقد أُعيدتْ بعد أرسطو صياغةُ هذه الثّلاثيّة من خلال مصطلحات من قبيل (بداية) أو (عَرْض)، (عُقْدة) أو (تطوُّر)، (خُلاصة) أو (فكّ العُقْدة)[١٣]. وعلى هذا الأساس الأرسطي (بداية/وسط/نهاية) بنى (بول ريكار) مفهوم «إنجاز الحبكة» La mise en intrigue الّذي يطّرحُ فكرة التّتابع الزّمنيّ البسيط للحوادث ليؤكِّدَ عمق التّلاحم بين الأحداث الفروع الّتي تصبُّ في حدثٍ رئيسٍ. وبالنّظر في رواية (الصّمت)؛ نجدها خاضعة للثّلاثيّة التّالية:

وضعيّة أوّليّة (قبْل)	تحويل (يسعى أو يتحمّل) (حدث الفعل)	وضعيّة نهائيّة (بعْد)
الطفلة سلمى قبل الاعتداء (بنت سويّة تعيش مع والديْها).	اعتداء الأب على ابنته وآثار ذلك في شخصيّتها عندما وعتْ بمأساتها فبدأت تسعى للخروج منها.	انقشاع الحيرة والاهتداء إلى أنوثتها عبر الحُبّ من خلال شخص أنور الهاني.

إنّ هذه المرحليّة القائمة على البداية والوسط والنّهاية هي الّتي وطّدتْ أركان الحبكة، فلم يكن الأمرُ محض سردٍ لأحداث متعاقبة على محور الزّمن، وإنّما يتعلّق الأمر بصياغة للأحداث ضمن حدث رئيس، يتألّف منها وينجرُّ عن غياب أحدها مساسٌ بالحكاية برمّتها، وفي هذا دليل آخر على نجاح الكاتبة في تشكيل خطابها، حتى لكأنّ روايتها ضفيرة متصاهرة الأسلاك، لا يتأتّى فهمُ أوّلها إلاّ مروراً بوسطها ووصولاً إلى آخرها.

٥- السّببيّة القصصيّة:

الرّوايةُ ليست عمليّةَ جمع لأحداثٍ أو رصٍّ لها كيفما اتّفق، وإنّما هي فنُّ الرّبط سببيًّا بين تلك الأحداث، وهذا ما عدمه سارتر في رواية (الغريب) لـ (كامي)، إذ بدتْ له أنّ الجُمَل فيها متجاورة وليست منبثقة من بعضها البعض؛ لذلك لا بدّ في السّرد من التّوليفة combinatoire التي تكلّم عليها (إمبيرتو إيكو) باعتبارها ضمانًا للحبكة التي تسير في اتّجاهيّ التّعقيد والحلّ. والنّاظر بأناة في رواية الحال؛ يلحظ أنّها اتّجهتْ نحو التّعقيد شيئاً فشيئاً، بمجرّد معرفة الطّفلة للسّبب وراء طلاق أمّها من أبيها، وقد مهّدتْ الكاتبة للعقدة على نحوٍ فنّيٍّ ناجح، من خلال تكثيفها للبرامج السّرديّة PN على حدّ تعبير (قريماس)، ومن خلال تكثيف رمزيّة الأشياء (الوشاح الورديّ، الدّفتر...إلخ) وإحكام البناء الدّرامي بالتركيز على حدّة الصّراع داخل الشّخصيّة التي كادتْ تنهار وتُجَنّ لهول ما حلّ بها؛ وهو ما مهّد لبداية اتّجاه الأحداث نحو الحلّ الّذي بدأت تباشيرُه تلوح مع بداية الرّحيل إلى العاصمة وصعود القطار والالتحاق بـ «معهد الفنون الدّراميّة مع طلبة يصغرونها سنّاً ويفوقونها حماسًا»[١٤]. وهنالك بدأت البطلة صفحةً جديدة من حياتها، هي نتيجة لما شهدتْه من محن وإحن

فيما مضى من عمرها الحزين، ولكنّها نتيجة مشرقة تبيّن بجلاء التّواصل السّببيّ القصصيّ الوثيق بين أحداث الرّواية التي خرجت عن التشاؤم إلى التّفاؤل، وعن الأتراح إلى الأفراح، وكأنّها تجسّم بذلك ما قاله (لونفلو): «تعزَّ أيها القلب الكئيب وكُفَّ عن الشّكوى، فوراء الغيوم ماتزال الشّمسُ مشرقةً».

٦-التّقويم النّهائيّ (الموعظة):

نبّه علماء السّرد الحديث إلى أهميّة التّقويم النّهائيّ في شكل موعظةٍ أو حكمةٍ أو درس يُسْتفادُ، وهو مكوّنٌ ضروريٌّ عقب كلّ إنجازٍ سرديٍّ وسمَه (بول ريكار) بـ (المُتشكّل)، سيراً على خطى فيلسوف اللّغة لوي أو. مينك Louis O. Mink [١٥]؛ فحتّى دارسُو الحكاية الخياليّة، مثل بيراردييه دي باتو Bérardier de Bataut، يعتبرون أنّ القسم الأهمّ في الحكاية الخياليّة «هو الحكمة الأخلاقيّة التي تروم القصْدَ إليها. وهنا يكمن الأساس الّذي يدعمها»[١٦]. وغير خافٍ عن نظر الملاحِظ أنّ هند الزيادي قصدتْ في روايتها إلى فضْح لونٍ من الأمراض النّفسيّة التي تهدم رباطَ الأسرة وتدمِّر الطّفولة البريئة عندما يتسلّط الأب-تحت وطأة المرض- على بُنَيَّتِه، يتحرّش بها جنسيًا ويعتدي على براءتها[١٧] وهي لا تفقه ولا تعي شيئًا ممّا يحدث لها، فتُصاب (بالسكيزوفرينيا)، وهو مرضٌ نفسيٌّ عانت البطلة سلمى ويلاته: الفصام، أي: الاضطراب على مستوى التفكير والوجدان والإدراك والسّلوك والإرادة مع ما قد يصحبه من تخشّب العضلات في بعض الأحيان.

أرادتْ الكاتبة أن تفضحَ بطريقة فنّيّة هذا المسكوت عنه في المجتمع، ممزِّقةً جلباب الصّمت الكثيف الّذي يتستّر به الأرذلون من الشُّذّاذ، مجبرين ضحاياهم على السّكوت أو الانتحار. وفي ذلك دعوة صريحة إلى إنقاذ البراءة من مخالب الشّذوذ والأمراض، انتصاراً للأخلاق الحميدة والعلاقات الشّرعيّة التي تظلّلها قيمُ الإسلام السّمحة ودفاعًا عن رباط الأسرة والعلاقة الطبيعيّة النقيّة بين الأبناء وآبائهم، وذبًّا عن عاطفتيّ الأبوّة والأمومة بما هما المهاد الطّبيعيّ لإفراز شخصيّة سليمة للطّفل الّذي هو ذخر البلاد وثروة الوطن ومستقبله الباسم.

إنّ القضيّة في كتابة الرّواية لا تعودُ إلى مدى انتمائها إلى جنسٍ بعينه نفسيّ

أو اجتماعيّ أو تاريخيّ أو فلسفيّ أو تجريبيّ...إلخ بقدر ما تعود إلى قدرة الكاتب على التّسّريد narrativisation بالمعنى الّذي أراده (سارتر) كما مرّ ذكرُه، أي: إلى مدى امتلاك كاتب الرّواية أو القصّة لأدوات الصّناعة السّرديّة لبناء عالم متخيَّل، رُكْنُه الأساس إنجاز الحبكة La mise en intrigue على حدِّ عبارة (بول ريكار). إنّ الأحداث والشّخوص والفضاءات والأزمنة والأشياء عبارة عن موادِّ بناء أوّليّة/خام لا يكفي مجرّدُ عَرْضها لإقناع القارئ بروائيَّةِ الرِّواية؛ لأنّها في حاجة ماسّة إلى مهندس معماريّ يصمِّمها على مثالٍ، وذلك المهندس هو الرّاوي أو القصّاص، فالقصّ أو الرّواية معمارٌ، أو لا تكون. ولا يتحقّقُ ذلك المعمار إلاّ بواسطة التّسريد الّذي رأينا مظاهره في رواية الحال من خلال «التّتابع الحدثي والوحدة التّيميّة والمسندات المتحوِّلة وحدث الفعل والسّببيّة القصصيّة والتّقويم النّهائيّ»؛ ممّا يدلّ على أنّ الكاتبة هند الزيادي وُفِّقتْ إلى حدٍّ كبير في إقامة سرديّة، خطابها الرّوائيّ على ركنٍ متين، وبذلك تحقّقتْ (رِوائيّةُ) روايتِها اسْمًا ومُسَمًّى، خلافاً لبعض الأعمال التي يزدحم بها المشهد الرّوائيّ العربيّ في أيّامنا وهي لا تنتسب إلى الرّواية إلاّ بالاسم المرسوم على غلاف المصنَّف، أمّا مضمون المصنَّف فليس هو من الرّواية في شيء!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحواشي:

(١) راجع: جون ميشيل آدم، السّرد، ترجمة أحمد الودرني، ط١ (بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠١٤م)، ص١٢٧ وما بعدها.
(٢) نفسه، ص١٣٢-١٣٣.
(٣) نفسه، ص١٢٧.
(٤) نريد بالحلقة مصطلح sphère d'actions كما استعمله بارت Barthes.
(٥) ريم الزيادي، الصّمت، ص٧-١٢.
(٦) نفسه، ص١٣٧.
(٧) نفسه، ص١٠٣.
(٨) نفسه، ص٣١.
(٩) السّرد، ص١٢٩.
(١٠) الصّمت، ص١٧٢.
(١١) نفسه، ص١٧٦.
(١٢) السّرد، ص١٣٠.
(١٣) نفسه.
(١٤) الصّمت، ص١٤٩.
(١٥) السّرد، ص١٣٤.
(١٦) نفسه، ص١٣٤-١٣٥.
(١٧) هي علاقة جنسيّة بين المحارم، شذوذ يشتدُّ بالمريض ويُعرفُ بـ inceste أي علاقات جنسيّة بين الأب وابنته والأم وابنها والأخ وأخته.

الأدب في وسائل التّواصل التّقنيّة الحديثة وتبعات تجاهله في التّعليم العام والجامعي

د.أمل بنت الخيّاط التّميمي . السعودية

شهد العقد الأول من مطلع الألفية الثالثة اهتماماً متزايداً بموضوع (الأدب الوسائطي) في أوربا وأمريكا والبلاد العربية، وجاء ذلك غالباً تحت مسمى (الأدب الرقمي)، فعلاوة على ما نشر في الصحف والكتب، عُقدت ندوات ومؤتمرات ومحاضرات في الموضوع نفسه في مختلف البلاد العربية، إما بعنوان (الأدب الرقمي) أو (الأدب وتفاعلاته)[1].

ماذا يعني الأدب في وسائل التواصل التّقنيّة الحديثة؟ وهل يختلف الأدب باختلاف وسائل التّواصل؟ وقبل أن نحاول الإجابة عن هذين التّساؤلين، علينا ألا ننسى أن وسائل التّقنيّة قد استحدثت مصطلحات للأدب، لها علاقة بالوسيط الجديد، من مثل: (الأدب الوسائطي، الأدب الرّقمي، الأدب التّفاعلي). والمقصود بالوسيط الجديد: كل الأساليب الفنية التقنية التي يمكن استخدامها في نقل الأدب، من استخدام شبكة الإنترنت، وتقنيات الويب، والشبكات الاجتماعية التّفاعلية عبر الإنترنت والهاتف الجوال وغيرها مما تحتوي على التغذية الراجعة الإلكترونية.

لقد أُطلق على الأدب في الوسائط الجديدة عدة مسميات: الأدب التّفاعلي، والأدب الرّقمي، والأدب الوسائطي، وهذه التّسميات جمعت سِمَة توظيف التّقنيّة في النّص الأدبي وسِمَة التّفاعلية. فيتضح من التّسمية أن إضافة صفة الرّقمي، والتّفاعلي، والوسائطي إلى الأدب تعني أن النّص الأدبي قد توغلت فيه سمات العصر الرّقمي التّفاعلي من ألفاظ وصور وأصوات. ومن ثمار البيئة التّفاعليّة للأدب أنها تُمكِّن المتصفح من إضافة التعليقات النّصية، وخاصية الإعجاب، وإمكانية إضافة الصور ومقاطع الصوت والفيديو...إلخ.

إننا لا نريد هنا الانخراط في موقع المؤرخ لمصطلح (الأدب الوسائطي)، كل ما نريد طرحه في هذه المقالة هو القيام بتفكيك عبارة (الأدب في وسائل التّواصل التّقنية الحديثة) هذه العبارة المشحونة بالدلالات، التي تجمع بين تصورات متعددة للأدب.

إن الأمر يتعلق، بتفكيك المصطلحات وتسميات الأدب عبر الوسيط الجديد، ومقوماته وأشكاله التعبيرية وتداخله بالفنون الأخرى، وسنبدأ بالملاحظتين التاليتين:
الملاحظة الأولى: مفادها أن الأدب الرقمي يراد منه خواص للأدب مختلفة تماماً عن خواص الأدب الورقي، فللأدب الرقمي برامج مخصصة له software وهو نص متفرع hypertext يتعذر تحويله كاملاً إلى نص ورقي، كما نجد في الروايات الرقمية التالية: (ظلال الواحد) الصادرة عام ٢٠٠١م، ورواية (شات) الصادرة عام ٢٠٠٥م، ورواية (صقيع)٢٠٠٦م لمحمد السناجلة، وفي القصيدة الرقمية (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق) للشاعر مشتاق عباس معن.
الملاحظة الثانية: مفادها أن يُدرس الأدب الوسائطي بخواص مشتركة بين الأدب الورقي والأدب الوسائطي، وتُطرح فكرة الإعلام التقليدي في مقابل الإعلام الحديث وهو التواصل والتفاعل مع الأديب، هذه الخاصية للأدب؛ جعلت الأدب في وسائل التَّواصل الاجتماعية (فيس بوك، تويتر) تفاعليًّا ولكنه بسماته النصية الكتابية، وفي هذا النوع من الأدب نماذج كثيرة جعلت كثيراً من الأدباء يتواجدون بفعالية في الوسائط الحديثة وينشرون أعمالهم الأدبية ويعلقون على الأحداث والقضايا الثقافية والاجتماعية المطروحة للنقاش.

وقد اجتهد بعض دارسي الأدب في دراسة الأدب الرقمي بعد أن توسع مفهوم الأدب الوسائطي، من أمثال سعيد يقطين في كتابه: من النص إلى النص المترابط: مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي (٢٠٠٥م)، وكتابه: النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية (نحو كتابة عربية رقمية) (٢٠٠٨م)، وفاطمة البريكي في كتابها: مدخل إلى الأدب التفاعلي (٢٠٠٧م)، وزهور كرام في: الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية ط٢، (٢٠٠٩م)، وعادل نذير في: عصر الوسيط أبجدية الأيقونة (دراسة في الأدب التفاعلي - الرقمي) وإيمان يونس[٢]، وعبد النور إدريس[٣]، ودراسة أمل التميمي السرد (السير ذاتي) في الأدب الوسائطي: السيرة الذاتية التلفزيونية أنموذجاً (٢٠١٢م). وقد حاولت هذه الدراسات أن تثبت أن للأدب عبر الوسائط الحديثة خصائص تختلف عن خواص الأدب الورقي.

وينبغي أن نشير إلى قضية مهمة جدًّا، وهي أن معظم الدراسات التي تناولت الأدب الوسائطي تناولته في شكل واحد تقريبا وهو الأدب الرقمي، وتجاهلت الأشكال الأخرى التي يمكن أن تُدرس تحت مظلة الأدب الوسائطي وتنضم إلى تصنيفات أخرى غير الأدب الرّقمي، ويمكننا تصنيف الأدب الوسائطي في أشكاله المتعددة والمختلفة على النحو الآتي:

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأدب التلفزيوني.
الأدب الإذاعي.
الأدب الرقمي.
الأدب عبر وسائل التواصل الاجتماعي.
الأدب عبر اليوتيوب.

ومما لاشك فيه أن الأدب يختلف باختلاف وسائله، ولكن تظل بعض المقومات الأساسية للأدب ثابتة رغم تغير الوسائل، وبعض المقومات قابلة للتغير بتغير الوسيلة، فإن جاز لنا أن نحدد المقومات الثابتة للأدب فسنحددها في المقومات الفكرية، والعاطفية، أما المقومات المتغيرة فهي المقومات الخيالية، والفنية، وقد لعبت الصورة دوراً رئيساً في الأدب الوسائطي؛ أي: عبر الوسائط التّقنيّة الجديدة.

ويتميز البناء الهندسي لهذا الأدب بتوفير العناصر الفنية الحسية كمشاهد الصور والفيديو، وتوظيف كل الوسائل الفنية في تحسين المعطيات اللغوية. ولاشك في أن شكل النّص الأدبي في وسائل الاتصال الحديثة ليس شكلاً ثابتاً، وإنما يتغير بتغير الخواص المكونة له.

وينتج الأدب على الدوام أشكالاً تعبيرية متعددة، وقد استحدثت عبر العصور فنون أدبية هي ألصق بمخرجات العصر الذي ظهرت فيه، ولها علاقة قوية بسمات العصر الذي أنتجها، فتذكرنا المعلقات بالعصر الجاهلي، والنقائض بالعصر الأموي، والمقامات بالعصر العباسي، والرواية بالعصر الحديث، والتغريدات بالعصر التقني المعاصر.

ومن أهم الأشكال الأدبية التي ظهرت عبر وسائل التواصل التّقنيّة: (القصيدة الرقمية، وقصائد اليوتيوب، والتغريدات التويترية،) ولا يمكن تقنين شكل أدبي ثابت لهذا النوع من الأدب؛ لأنه يخضع لذوق مُركب النَّص، وخيال المعد، وتشترك معظم العناصر المكونة للنص على توظيف الصور والمؤثرات لخدمة الألفاظ النّصية العميقة.

فلو فتتنا عناصر النص الأدبي؛ لوجدنا أنه مزيج من الألفاظ، والخيال، والموضوع، والعاطفة، فإذا غلب عنصر الموضوع؛ تغلب الصور الواقعية مثل قصائد سميح قاسم وتميم برغوثي التي تقدم الثورات والقضايا الوطنية والتي تنشد السلام والأمل للأمة العربية، أما إذا غلب عنصر الألفاظ؛ فتجد الرسم الكتابي يصاحب الصوت مع الضبط اللغوي من مثل مجموعة قصائد أحمد مطر ومحمد الثبيتي، ومنها ما يغلب عليها الخيال؛ فتجد تركيباً للصور يخدم فكرة المعد، محاولاً إيصال الفكرة للمشاهد في تركيب فني، تتابعي، تقني، بحيث يجعل المشاهد يتابع القصة بالصور،

والصورة جزء من أجزاء عديدة مكونة للنص الإبداعي، ولكنها أهم المكونات.

يبقى تساؤل نطرحه على أنفسنا وهو: ماذا قدمت الوسائطيات التقنية الحديثة للأدب من فرص ومخاطر؟

في ظني أن الأدب يشهد في المرحلة الحالية فرصاً رائعة للانتشار والرواج والتواصل السريع بين جميع الفئات، ولكنه يعاني من مخاطر وعلى عدة مستويات، منها: مستوى صحة التركيب والبناء اللغوي والنحوي، ومستوى مخاطر السرقات والانتحال في ظل استشراء الكتابة بالأسماء المستعارة لشخصيات حقيقية، وخطورة عدم التأكد من صحة نسبة الأعمال الإبداعية إلى مبدعيها المنتجين لها. وكما أن فرص التقنية عظيمة على تاريخ الأدب، فلها مخاطر عميقة، ينبغي الالتفات إليها وحصرها ومعالجة مخاطرها.

وهناك قصور كبير لم يلتفت إليه أصحاب المؤسسات التّعليمية وهو تجاهل تقديم الأدب الوسائطي في مرحلة التّعليم العام أو العالي، وهذا التّجاهل له تأثير سلبي على عدة مستويات: من أهمها القصور المعرفي عند الطلاب؛ إذ يغيبون عن مرحلة مهمة من مراحل تطور الإبداع الأدبي، ويحرمون من تقدير الأعمال الإبداعية في الأدب الوسائطي. ويكون تأثير هذا التجاهل على السلوك العلمي والأخلاقي للطالب كبيراً، فهو لا يستطيع أن يتعامل مع هذا المفهوم أو الإبداع من زاوية الشعور بأهميته.

وأود الإشارة في خاتمة مقالي هذا إلى أن الأدب الوسائطي لو أدخل في التّعليم العام والجامعي؛ لوجد فرصاً عظيمة لبحث ماهيته، ووظيفته، ورسالته، ولتناوله المختصون وطلاب الدّراسات العليا بالتّحليل العلمي الدّقيق، واهتموا بإشكاليات تجنيسه، ولأظهرت دراساتهم جمالياته الحقيقية. وهذه دعوة للقائمين على التّعليم في كل مراحله بضرورة الاهتمام بالأدب الوسائطي وإدخاله في مناهج التّعليم العام، ومقررات الجامعات العربية؛ لما لحضوره من أهمية وغيابه من قصور.

الحواشي:

(١) استضاف مختبر السرديات بمكتبة الإسكندرية الثلاثاء الناقد العراقي الدكتور ثائر العذاري في محاضرة بعنوان (الأدب الرقمي والوعي الجمالي العربي. تباريح رقمية أنموذجاً)، بتاريخ ٢٠١١/١٠/١٠م، ونظّمت جمعية النقاد الأردنيين ندوة (الأدب الرقمي واقع وآفاق) بتاريخ ٢١.٢٢/٩/٢٠١٣م، وانطلقت جلسات مؤتمر الأدباء السعوديين الرابع الذي عقد تحت عنوان (الأدب السعودي وتفاعلاته) في ١٤٣٤/١٠/٢٠هـ الموافق ٢٠١٣/٨/٢٧م.

(٢) د. إيمان يونس، تأثير الإنترنيت على أشكال الإبداع الرقمي في الأدب العربي الحديث (الأردن. عمان، فلسطين. رام الله: دار الهدى للطباعة والنشر كريم، ودار الأمين للنشر والتوزيع، ٢٠١١م)، ص٣٨٤.

(٣) الثقافة الرقمية من تجليات الفجوة الرقمية إلى الأدبية الإلكترونية، ٢٠١١م.

من قضايا الأدب والمعلوماتية سيبرنيطيقا الأدب

د. الهادي إسماعلي . تونس

في هذا الزمن الرقميّ ...

يدرك المشتغلون بحقول الأدب والمعلوماتيّة تزايُدَ هَوَس الكُتاب التونسيّين – على غرار جلّ كُتاب المعمورة – بالأدب الرقميّ واعتباره بَديلا عن أدب وَرَقيّ ما عاد مقنعًا لمحدوديّة ترويجه وكساد السوق التجاريّة للورق وفَرط مصادرَة الكتاب وانسداد آفاقه، واهتزاز الكليغرافيا الخطيّة أمام الرجّة الرقميّة العنيفة وسَيل العولَمة الثقافيّة الجارف.

في هذا الزمن الرقميّ ...

مثلت السيبرنيطيقا البديل النظريّ والتطبيقيّ للموروث الورَقيّ، من خلال ما تتيحه تطبيقاتها للأدب من أشكال متنوّعة للإنشائيّة الفنّية والتواصل الآليّ والنشر والتوزيع والإشهار بمقدار فاقَ الخيالَ. ومن ثمّة أمكن اعتبار الألفيّة الثالثة تحوّلاً إبستمولوجيا من التصوّرات القديمة للإبداع الثقافيّ المقيّد بالورق إلى تصوّرات جديدة، حلّقت بالأدب في آفاق السيبرنيطيقا.

والسيبرنيطيقا، في المعاجم المختصّة وفي أهمّ أصولها المعرفيّة الإغريقيّة هي علم المراقبة والإعلام والحُكم، يهدف إلى قيادة النظم والأنساق المعرفيّة والتحكّم فيها. ويعود المفهوم إلى أفلاطون الّذي ربط السيبرنيطيقا بقيادة السُفن، بَيد أنّ المصطلح اتخذ مفهوماً جديداً، فانتقل من قيادة السُفن إلى قيادة البشر.

ولقد رأى عالم الرياضيّات الأمريكيّ (نوربارت فينر) أنّ الحاسوب يوفّر تطبيقات سيبرنيطيقيّة مشحونة بمعاني التواصل ونمذجَة التبادلِ المعرفيّ في حقول المجتمع والاقتصاد وحتى في الأدب.

في هذا الزمن الرقميّ ...

لا يُعَدّ انخراط الأدباء التونسيّين في عالم الرقميّاتِ بدعة أو نزوة، وإنما تعود

جذورُ سيبرنيطيقا الأدب إلى نزوع لا إراديّ إلى إحداث تفاعلٍ بين العالم الأدبيّ والعالم الرقميّ، انطلاقاً من النصف الثاني من القرن العشرين تاريخ إصدار أوّل قصّة تفاعليّة بعنوان (الظهيرة .. قصّة) لـ(دافيد جي بولتر وميشال جويس)، وبعد هذه التجربة، تسرّبت عدوى تقنيّة النصّ المترابط إلى الشعر مع (بوبي رابيد) و(روبرت كيندل).

لكنّ سيبرنيطيقا الأدب اتخذت المنزلة الحقيقيّة في العالم العربيّ في بدايات الألفيّة الثالثة، خاصّة مع منتدى (ميدوزا) بإشراف سولار الصُباح ومنعم الأزرق. وقد اعتُبر هذا المنتدى مجالاً رحباً للنشاط الثقافيّ الرقميّ، نشط إليه المبدعون واعتقدوا فيه حَدّ احتراف الصنعة الأدبيّة الرقميّة في مجال الشعر والسرديّات القصصيّة والروائيّة.

في هذا الزمن الرقميّ ...

يلمح المطلع على الأدب التونسيّ المعاصر في جزء مهمّ منه توالُداً متسارعاً لنصوص أدبيّة رقميّة، تحرّكها بلاغة جديدة، هي بلاغة الأطراس الرقميّة الّتي قطعت مع البلاغات القديمة وتجاوزت المَلَكة اللسانيّة وانزاحت عن النمطيّة الكلاسيكيّة وتنكّبت عن متاريس الجماليّات التقليديّة.

لقد أنشأت التطبيقات السيبرنيطيقيّة على الأدب نصوصًا تحمل حياة خاصّة، ترغب عن سكونيّة التوزيع اللسانيّ الورقيّ وتزدحم فيها فسيفساء من الأصوات المتوهّجة والألوان المتألقة والتعبيرات التشكيليّة والإبداعات الحركيّة وفنون المَسرَحة البصريّة.

وما من شك في أنّ سيبرنيطيقا الأدب مثلت ضربًا من الإبداع، تتصاقب فيه الأنساق اللسانيّة والأنساق غير اللسانيّة لابتناء كيانٍ أدبيّ يحمل رمزيّة دلاليّة مخصوصة، مُرتهَنَة بالوسائط البرمجيّة و(الباوردايركتور) و(الفوتوشوب) و(المايكروميديا) و(القرافيك) والأقراص المضغوطة.

وغنيّ عن البيان أنّ الأدب قد وجد في السيبرنيطيقا شقيقاً حميمًا يتحدّيان جنبا إلى جَنب سلطة الزمن، فالمتلقي يتحوّل من صفحة إلى صفحة دون قسر أو عسف، يُغالِبُ الزمن الفيزيائيّ بالانتقال الحرّ بين النصوص المترابطة، المشكلة للنصّ الجامع: فَمِنَ النصّ المشفّر رقميًّا أي: النصّ الواصف، إلى النصّ المعروض على شاشة الحاسوب، بما يشتمل عليه من قاعدة بيانات. وينسحق مفعولُ الزمن بالتحوّلات النصّية المتعاقبة الّتي يرتادها القارئ في شكل رحلة تولّدٍ نصيّ في مسارات واتجاهات رقميّة مختلفة.

والطريف أنّ النصّ الأدبيّ الرقميّ يمتلك قاعدةً من الأنظمة البرمجيّة الحديثة، تمكنه من خلق حالة من التفاعل الرقميّ، تجعل النصّ مُشاعًا بين كلّ القرّاء. ومع كلّ متلقّ جديد، يولد النصّ ميلادًا جديداً، وفق تجلّيات جديدة، ويتيسّر ذلك بمجرّد الاختيار والنقر حتّى يمرّ المتلقي إلى السياحة في الأكوان الدلاليّة والتلاعب بجينات النصّ الأدبيّ ووحداته الدنيا ومُعَينماته والإنشاء التفاعليّ المشترك لحواريّة نصّية، تركب خلالها النصوصُ طبَقاً على طبَق، وحينئذ تتضاعف مسارات المحتمَلِ وتتدافع المداخل في اتجاه الممكنِ، فتتفجّر منابعُ الشعريّة.

مع السيبرنيطيقا يتحوّل الأدب إلى أقصى لحظات التوهّج الإدراكيّ والاستثارة العرفانيّة، باستعمال وسائل مخصوصة، تعضد الخطابَ المقروءَ، وتتمثل في الصورَةِ المتحرّكةِ واللغة الموسيقيّة والمؤثرات الصوتيّة واللعبة الضوئيّة والتعبيرة اللونيّة.

مع السيبرنيطيقا يتحوّل القارئ من جهة المستهلك السلبيّ إلى جهة الفاعل الإيجابيّ، المنتج للمعنى، القارئ الغوّاص في بحر مُربك من الدلالات الّتي لا تصرّح بل تلمّح، في بحر تندكّ فيه الملكيّات الجغرافيّة وتتهافت فيه أسيجة الكليغرافيا، في بحر مفتون بالتعدّد، ظامئ للامتلاء، متلفع بالغياب، مشدود إلى المجهول، مشرع على غواية الفوضى.

والحقّ، أنّ هجرة الأدباء من العالم الورقيّ إلى العالم الرقميّ محفوفة بالشكوك، مَخفورة بالمَخاوف؛ ما دفع بفئة غير يسيرة من الكتّاب إلى الزهادة في العالم الرقميّ والصدّ عن التكنلوجيا الرقميّة والاستمرار في غواية الورق والتمسّك بالبرج العاجيّ لكبرياء الأدب الورقيّ.

وفي المقابل، ساد اعتقادٌ راسخٌ عند طائفة أخرى من الأدباء أنّه يكفي أن يجعلوا نصوصهم على أقراص مضغوطة أو على حيطان الفايسبوك أو على صفحات المنتديات والمواقع الإلكترونيّة، حتّى يُشَبّه إليهم أنّهم أنشؤوا نصوصًا أدبيّة رقميّة. والحال أنّ هذه النصوصَ تفتقر إلى ما به يكون الأدبُ الرقميّ أدبًا رقميًّا.

والأمثلة كثيرة في ساحتنا الأدبيّة التونسيّة لأدباء يتوقون إلى الأدب الرقميّ، والحال أنّهم لم يجوزوا مسافة الرقم الإلكترونيّ الّذي لا يختلف كثيراً عن النسخة الورقيّة ولا يمنح النصّ بُعده الرقميّ ولا يجوز بالأدب حرَم السيبرنيطيقا.

والدليلُ على عشوائيّة الأدباء في التعامل مع الرقميّات أنّهم ينشرون قصائدهم وقصصهم الرقميّة أوّلاً على (النت)، ثمّ في مرحلة أخرى ينشرون هذه الأعمال نفسها على صفحات مجلاّت ورقيّة أو حتّى في كُتُب مستقلّة. وعسى هذا الصنيع

أن يعكس تصوّراً مبتسَرًا، يحمله الأدباءُ عن الرقميّات الّتي لا تتجاوز عندهم مجرّد مساحة للعرض الحينيّ والنشر والإشهار، مُعرضينَ عن الشروط الحقيقيّة لإنشائيّة الأدب الرقميّ وتطبيقاته الهندسيّة السيبرنيطيقيّة المتنوّعة.

لكنّ هذه الإشكاليّات تبقى غير ذات بال، مقارنة بأزمة ضياع هويّة النصّ الأدبيّ في زحمة آليّات الإبداع السيبرنيطيقيّة. فالأدب الرقميّ يتحرّك في منطقة التجاذب والتنازع، والأخذ والردّ بين شقّه الأدبيّ وشقّه الرقميّ حتى تهيّأ لنا في وضع اللقاطة، والتهجين، والهويّة المتملّصة، النافرة حدّ الضياع والتلاشي.

.... أيّة هويّة للأدب الرقميّ؟

.... هل نتحدّث عن هويّة للكتابة والكاتبُ مستقيلٌ؟

.... أم الهويّة النصّيّة هويّة القارئ المُتجاسِر على التفاعل مع النصّ الرقميّ وقد لا يمتلك أدوات التذوّق الأدبيّ أصلاً؟

أم هويّة فنّان اللوحة التشكيليّة المُرافقة للنصّ الأدبيّ؟

أم هويّة النصّ هي هويّة مُخرج أفلام الفيديو وعازف الكَمَان وأنين الناي المنبعث بين الحروف والكلمات الناطقة؟

.... وهل يمكن أن نحدّد هويّة النصّ بمنأى عن مهندس الإعلاميّة الّذي يُجري التطبيقات السيبرنيطيقيّة في فضاء الكون اللغويّ؟

ومهما يكن من أمر، فإنّنا نستشعر غياب الكاتب الأدبيّ تحت قناع الآلة وانفراط هويّة الأدب من هويّة الأديب، بعد أن كان الأدب في ما مضى مرآة صافية عمّا يجيش في ذات المبدع من الهواجس والخواطر والآمال والآلام، أصبحنا اليوم نفتّش عن مؤلّف سمّاه (بوري سفيان) بـ(الشاعر الروبوت) الّذي يدفع ثمن خطيئة التنازل عن إبداعه للآلة. فلا جدال إذن أنّ السيبرنيطيقا قد ضيّقت خناق الإبداع على الأديب الّذي جمّدت الآلة مُحرّكاته الوجدانيّة وصنعت منه "مبدعا بالمناولة والنيابة".

ويروعنا أنّه مثلما ألحقت السيبرنيطيقا ضَيْرًا بمنزلة الكاتب الأدبيّ وهويّة نصّه، أنشأت بالتوازي أزمة أخرى عند القارئ الّذي يحيا في العالم الافتراضيّ حرّية مُقنّنة أو أوهام حرّية مزعومة، يُخيّل إليه ارتيادُ العالم الأدبيّ الرقميّ بكلّ حرّية لكنّه لا يمتلك من الحرّية إلاّ فتنتها المغالطة.

فقارئ الأدب الرقميّ مُتلقّ مُبَرمَج بتمثّلات ذهنيّة مُعَدّة سَلَفًا بشكل هندسيّ تقنيّ آسِر، مُوَجّهٌ بغواية رقميّة في شكل مُسَلسَل من القيود الّتي تشير إلى القارئ باحتمالات وإجابات معيّنة ومجموعة اختيارات، تحدّد وجهة النصّ الجديدة والموسيقى المرافقة للنصّ في كلّ منعطف من منعطفاته ولون خلفيّة المشهد بشكلٍ موارب، مخادع؛ ظاهره تخييرٌ وباطنه جَبر وإلزامٌ.

تحتّم سيبرنيطيقا الأدب إذن مراجعات فكريّة متنوّعة؛ لانتشال الأدب من حالة التصحّر الّتي أكلت جميعَ أركانه. ولن يتسنّى ذلك إلاّ بجَهد متعدّد، متضافر، يشترك فيه الكتّابُ والنقّادُ وحتّى الجامعات، باعتبارها المجال الرسميَّ لاحتضان الإبداع بالأدوات الأكاديميّة المُتاحَة.

ويكفي إلقاءُ النظر إلى الجامعات العالميّة وما توليه من عناية خاصّة بسيبرنيطيقا الأدب حتّى نفهم العَوَزَ الّذي يصيب جامعاتنا اليوم وتخلّفها عن ركبِ الحداثة المتسارع. فجامعة (ييل) الأمريكيّة تهتمّ بهندسة برامج خاصّة بالكتابة الإبداعيّة الرقميّة، وفي الجامعات الغربيّة الكبرى تدَرّس الكتابة الإبداعيّة الرقميّة لطلبة الآداب، كما أنشئت بُحوث وأقسامٌ خاصّة بتحليل الحياة الرقميّة وعلم نفس مستخدميها في الآداب وغير الآداب.

ولعلّه من آيات الإجحاف إلقاء ثقل أزمة الأدب الرقميّ على عاتق جامعاتنا الأكاديميّة فحسبُ. والحال أنّ أغلب كتّابنا لم يُعانقهم بَعدُ شوقُ الرقميّات ولازالوا يتعاملون مع الحاسوب باحتشام، دون وعي بأنّهم في حاجة مُلحّة اليومَ إلى عقد مصالحة تامّة مع التكنلوجيّات الرقميّة للاستمساك بأهداب الحداثة.

إلا أنّ هذا الرهان المعرفيّ الخطير، يبقى مَنوطا بالمؤسّسة النقديّة، باعتبار جَسَامَة ما يُمكن أن تضطلع به من توجيه لمسارات الإبداع الأدبيّ وذلك بتغيير سُنَنِ القراءة، والارتقاء إلى الأسئلة الجديدة للكتابة السيبرنيطيقيّة والتخلّص من جمود البلاغة القديمة والأنساق المنمّطة حتى لا نحاكم الأدبَ الرقميّ بأدوات الأدب الورَقيّ.

إنّنا في حاجة ماسّة اليوم إلى ناقد يحتفي بالنصّ الرقميّ وينحت دليلاً مرجعيًّا لمسارات اختراق النوافذ والوصلات الرقميّة، لا في مستوى العبارة المكتوبة، بل في طبوغرافيا الملفّات التائهة في عالم البرمجيّات الحاسوبيّة.

نحن نحتاج إلى رؤية نقديّة، تراجع مفهوم الأدبيّة في هذا الزمن الرقميّ، وتخلق لسانيّات نصّ، تستوعب الأبعادَ السيبرنيطيقيّة؛ لأنّ ما تتوفّر عليه الأدبيّات النقديّة من أدوات بنيويّة وأسلوبيّة وتداوليّة وعرفانيّة، تشكو العجز على إدراك هذا التطوّر الرقميّ المتسارع الّذي غزا الأدب وساهم في تطوير إنشائيّته وفتح مجالاتها على فنون أخرى.

علينا أن نفكّر بجدّيّة في توسيع دائرة المفهوم اللسانيّ؛ باستحداث عرفانيّات رقميّة، تتّجه إلى فعل التلفظ لا إلى الملفوظ في حدّ ذاته، ثمّ البناء الإبستمولوجيّ، الواعي لجنس أدبيّ بشروط علميّة مضبوطة، دقيقة، جنس أدبيّ قادر على صهر الأدبيّ والرقميّ معًا في مصهَر واحد، بَدَلَ النظر إلى الأدب الرقميّ باعتباره مَولـوداً لقيطاً، هجيناً، مُرَبّدّ اللون، غائمَ الآفاقِ.

في هذا الزمن الرقميّ ....

لـماذا يعتبر النقـّادُ الأدبَ الرقميّ مجرّدَ عَبَث بَرمَجيّ لا طعمَ له ولا رائحة ولا لَونَ، وهم في مَوقفهم هذا كالصخرة في الثبات؟

أليست لغة الأدب الرقميّ مضارعة للغة الأدب الحديث؛ لغة العبث واللعب والتفكيك والتعدّد والتنوّع؟

... لماذا يرفض النقّاد مبدأ انفتاح القراءة على الكتابة، وتلاشي الحدود بينهما في حرَم السيبرنيطيقا؟

لماذا يرفضون ما يمنحه الأدب الرقميّ من إبداع تفاعليّ ترابطيّ في زمن الرقميّات، بل يستهجنونَه، والحال أنّ الأدب يُعطينا دروسًا في التفاعل الإبداعيّ، وآية ذلك رواية (عالم بلا خرائط) الّتي ألّفها الروائيّان عبد الرحمن منيف وجبرا إبراهيم جبرا في القرن الماضي، تأليفاً تفاعليًّا حرًّا، يُكمّل اللاحق ما بلغه السابق من خصائص إنشائيّة داخل الكون الحكائيّ، حتّى إذا أتمّ سَكْبَ إبداعه في هذا الكون ألقى بالرواية مجدّداً إلى صديقه الّذي يتولّى بدوره مواصلة المخاض التفاعليّ؟

لماذا يرحّب النقـّادُ بهذه التجربة ويعدّون التفاعلَ سمَة من سمات الرقيّ الأدبيّ وانزياحًا فنّيًّا عن استبداد الصوت الواحد والرؤية الوثوقيّة، وفي وجه آخر لا يعترفون بخطاب تفاعليّ تامّ الشروط، يمنحه الأدب الرقميّ، يُكتبُ بمِداد المجموعة ووَحي خيالها المتنوّع؟

وكيف يستثقل النقّادُ فسيفساءَ الفنونِ الداخلة في إنشائيّة الأدب الرقميّ، وتنشط أرواحهم، في الآن عَينه، إلى رسوم جبران خليل جبران المُرافقة لنصوصه النثريّة والشعريّة ؟

وكذلك الشأن بالنسبة إلى أحمد شوقي ومحمّد الماغوط متى ينفتح الشعر عندهما على الفنّ المسرحيّ والكوريغرافيا والفرجة والموسيقى، ولقد نجح الشاعران في تعديد المهارات الفنّية لامتلاك النصّ والخطاب مَعًا؟

وفي الجملة، نفهم أنّ الأدب الرقميّ بكلّ تطبيقاته السيبرنيطيقيّة واقعٌ على أرض المُداورَة والشكّ، على حَدّ مَسنونٍ يكون ولا يكون.

في هذا الزمن الرقميّ ...

نحن مهَدّدون بالفناء ما لم يجهّز المثقف نفسه بالأدوات الحديثة الممكنة للانخراط في لعبة الرقميّات والاستفادة منها وترويضها؛ إذ لا مناصَ من الإقرار بأنّ العولمة في جميع تجلّياتها قد توسّعت وتطوّرت إلى حَدٍّ أصبح معه من الهذر الاعتقاد بأنّ محارة الأدب تمثل مَنجاة حقيقيّة من ريح الحداثة العاصفة. فالأدب وحده لم يعُد كافياً لإطفاء ظمإ الإنسان المعاصر؛ إن لم يتّصل بسائر ألوان الفنون وتكنلوجيّات التواصل، وإن لم يَدنُ إلى مرايا أخرى؛ ليتطلّع إلى ما به يكون.

شكل الكتابة في عصر العولمة

أحمد حسن الماجد . العراق

شهدت السنوات الراهنة تطوراً متسارعاً في شتى المجالات، كانت إحدى ثماره المباشرة وأهمها اتساع رقعة النشر الإلكتروني على حساب حجم النشر الورقي على مستوى الدول المتقدمة في السنوات العشر المنصرمة، أما في الدول التي يطلق عليها دول العالم الثالث، فتحتاج من عشرين إلى ثلاثين عاماً حتى يصبح لها نصيب يعتد به في هذا المجال.

ومع حلول العقد الثاني من هذا القرن فقدت وسائل الإعلام المطبوعة والإصدارات الورقية بوجه عام جانباً كبيراً من أهميتها ودورها؛ نتيجةً لتلك التطورات الهائلة، الأمر الذي يعني التحوّل إلى وسيلة جديدة، هي الاشتراك في خدمات متخصصة، تقدمها شركات على شبكة الإنترنت وعلى طريق المعلومات السريع مستقبلاً، بدلاً من شراء الصحف والمجلات والكتب.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وعلى الرغم من أوجه الاسترسال في ذكر ما يشهده العالم الاتصالي المعلوماتي من مستجدات متتابعة ومتنوعة الأصعدة ما تزال كثيرة على مختلف ساحات هذا العالم ومجالاته، وعليه فإنه قد يكون أجدر بنا التوقف قليلاً هنا أمام انعكاسات تلك المستجدات التطورية وآثارها في راهن ثقافتنا العربية وقادمها، وبخاصة فيما يتعلق بآليات نشر وتوزيع المنتج الإبداعي والفكري والجمالي والعلمي لهذه الثقافة، فبعض الناشرين قد تركوا التعامل مع الورقة بوصفه وسيطاً لنقل الأفكار والمعلومات وألوان الإبداع، واستخدموا بدلاً من ذلك النشر الإلكتروني؛ ليوفروا بذلك أموالاً طائلة، تُصرف في شراء الورق، وما يصرف أو يخصم من نسب البيع في توزيع المطبوعات المختلفة في البلدان والمدن، وفي الوقت ذاته ستنخفض تكلفة الكتاب أو المجلة بالنسبة لمستخدم الكومبيوتر في القراءة، وتزداد كمية التوزيع باتساع فرص الوصول إلى الشبكة من جانب مئات الألوف من القراء المحتملين.

وخارج سلطة امتلاك الثورة الرقمية وخارج ضبط مسارات التداول السليم لسلطة هذه المعرفة المتجددة يستقبل العالم العربي الإرغامات الرقمية للآخر مع بداية التّشكّل العام لذات عربية، بدأت في صنع خصوصية تحقيقها لكينونة رقمية

لم تتخلص بعد من مضامينها الأيديولوجية والمحلية. ففي انتقال العالم العربي نحو النشر الإلكتروني جرّ معه كل القيم الثقافية الورقية، التي وسمت الثقافة العربية بالديوانية لزمن طويل، ولهذا عرف النَّسق الثقافي العربي انشطاراً في آلياته التي كانت تمنحه صفة الوجود؛ وبذلك كان للانفجار الثقافي الإلكتروني دوراً في توسيع إمكانية الحصول على الكتاب العربي وتحيينه، وجعله في متناول القارئ، فأصبح التواصل الثقافي عبر الإنترنت والأقراص المدمجة أفقاً للتداول بين المثقفين العرب والترويج المادي. الافتراضي والرمزي لهذا المنتوج.

إنّ توفر عناوين الكتب العربية على شبكة الإنترنت أو على الأقراص المدمجة يحقق الانتشار المعرفي بسرعة يضيق فيها الحاجز الزمني الذي كانت تستغرقه عملية النشر سابقاً، ونظراً لسهولة الولوج فيه قد أضر بالحمولة الرمزية لمحتوياته، وهذا جعل بعض المكرسين ورقياً ينشئون حول النص الإلكتروني تصورات مسبقة لم تزدهم إلا ابتعاداً ونفوراً من النشر عبر هذه الوسيلة الإلكترونية، ومن ثَمَّ الدفع بهم إلى التقوقع والانزواء بين دفتي كتاب.

كما أن تراجع المقروئية بالنسبة للكتاب الورقي. الناتج عن عوامل عدة من بينها الدخل الفردي المنخفض بالإضافة إلى السياسة التعليمية التي تزكي التبادل الثقافي حول التركيز على الشهادة. قد أضاع فرصة العالم العربي لمواكبة الحجم الهائل للمعلومة الصادرة عن الشبكة، وبالرغم من الصورة الكالحة التي قد تظهر حول النشر الإلكتروني العربي إلا أن هناك إضاءات إيجابية تساهم في تراكم الخبرات المعلوماتية، التي ستساهم في ترويج المنتوج الثقافي العربي قديمه وحديثة، لكن ما يلاحظ الآن هو ذلك الاهتمام الفردي بمؤسسة ثقافية في حجم الثقافة العربية، حيث يغلب الهاجس الترويجي الفج، الذي تحتل معه الثقافة الرصينة المستوى الثاني في الصف المعرفي، الشيء الذي جعل ذهنية النشاط المعلوماتي لا تختلف عن ذهنية النشاط الورقي.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويُعدّ نمو الإنترنت واحدة من أكثر اللمحات المميزة للعقود الأخيرة، سواء من حيث عدد رسائل البريد الإلكتروني التي يتم مراسلتها، أو عدد صفحات الويب المتاحة على الشبكة أو عدد مواقع التواصل الاجتماعي المتعددة؛ وبسبب هذا يرى العديد من الخبراء أن القوانين الحالية لحقوق التأليف والحقوق المجاورة لم تعد قابلة للتطبيق في بيئة الإنترنت (مثل: الملكية، والفترة الزمنية، والقوانين المحددة والاستثناءات التي يمنحها قانون حق المؤلف). لقد أصبح هذا المفهوم من أكثر المواضيع غموضًا وإبهامًا في حقبة النشر الإلكتروني، فقبل ظهور الإنترنت كان من الصعب فصل الملكية الفكرية للنص عن الوسط الذي يحتويه، حيث اتخذ سابقًا كلّ من النص والفكرة شكل قطعة طباعية يُحفظ حقوقُ نشرها من خلال ارتباطها الوثيق مع الوسط الذي يوفّر لها المساحة الإعلامية للظهور. كانت القوانين المُطبَّقة

بهذا الخصوص واضحة نسبيًّا، لكن الكثير تغيّر منذ ذلك الوقت، حيث تستطيع أي فكرة الآن التعبير عن نفسها في وسائط متعددة ومختلفة في آن واحد.

إن النشر الإلكتروني لا يبدو بديلاً عن الورق، بل هو يأتي من بنية الحياة التي أنتجتها هذه الشبكة، والتي هي حياة موازية للحياة، لا تلغيها، بل تتقاطع معها، وكثيراً ما انتقلت العلاقات في الحياة (الافتراضية) إلى الحياة (الواقعية)، وكثيراً ما تحوّل النشر الإلكتروني إلى ورقي عبر طبعه، وأصبح غالبية ما هو ورقي متاحاً إلكترونياً، ومن ثَمَّ فإن النشر الإلكتروني هو نشر مواز للنشر الورقي في الحياة غير الافتراضية، والدقة تقتضي أن لا نقول الواقعية؛ لأن إطلاق صفة الواقعية على الحياة (السابقة، القائمة) بمواجهة الافتراضي سيكون حكم قيمة باتجاه تسمية الحياة على الإنترنت حياة افتراضية، ولا يلغيه، فلكل منهما خصائص مختلفة نابعة من بنية كل منهما، ولا يمكن المقارنة بين سيء وجيد أو مستقبل وماضي ربما حتى الآن !!.

وعند عقد المقارنة بين شكل الكتابة الرقمية ومحتواها - ارتباطاً بأحد أهم سمات الكتابة في عصر العولمة (وهي التحديد والتركيز والحوسبة الرقمية) التي تتشكل الآن، ولم تأخذ مداها وشكلها النهائي بعد - وبين الكتابة الورقية، فإنه يمكن ملاحظة جملة من التوقعات التي بات بعضها يتمثل بوصفه حقيقة واقعة. وهنا نورد أهم الأسباب التي روجت لانتشار النشر الإلكتروني بهذا الشكل الكبير والسريع:

أولاً - اتساع رقعة الكتابة، من حيث عدد المشاركين الذي تضاعف بازدياد عدد المواقع الإلكترونية قياساً بعدد الصحف الورقية وعدد المطابع التي نشأت خلال العصر الورقي. وأية إطلالة على المواقع المكتوبة باللغة العربية فقط، ورغم حداثة الحالة، تؤكد هذه الملاحظة، حيث يمكن رصد عدد كتّاب أية صحيفة ورقية ومراسليها، فعدد من يشاركون في الكتابة لأي موقع إلكتروني يكاد يكون أضعافاً لمن يشارك في تحرير المطبوعة الورقية، وهذا يعني بأن عدد من ينخرط في فعل الكتابة من البشر بات أضعافاً مضاعفة.

ثانياً - اتساع حجم القراء والمتلقين، الذي يتجاوز بأضعاف عدد من كانوا يقرأون الصحف في العصر الورقي. ولعل ما ترصده المواقع الإلكترونية من تعدادات للقراء يؤكد هذه الحقيقة بما لا يدع مجالاً للشك، رغم أن السنين القليلة القادمة تحمل انتشاراً مطرداً لعدد مستخدمي الحاسوب والإنترنت، بما قد يجعل من ظاهرة التداول الورقي ظاهرة تنتمي إلى الماضي بأسرع من المتوقع، وبحيث تذهب الأوراق إلى المتاحف، كما كان شأن الأحجار، ثم اللخاف الشجرية، فالرقع الجلدية، تلك التي نقشت وكتبت عليها أخبار وثقافات الشعوب القديمة.

ثالثاً - ازدياد حجم التفاعل بين المرسل والمتلقي في إطار الموقع الإلكتروني

من ناحية التحديث المستمر باستخدام الشريط الضوئي، وهذا يجعل من دورة إنتاج وإعادة إنتاج (الصحيفة) الرقمية أو الموقع الإلكتروني ـ الذي بات بديلاً عن الصحيفة الورقية ـ دورةً مستمرة في الزمن، الذي كان يسم المطبوعة الورقية ويميزها إن كانت يومية، أو أسبوعية، أو شهرية أو غير ذلك.

رابعاً ـ يتم في الكتابة الرقمية تجاوز حدود الجغرافيا في إطار اللغة الواحد، على الأقل، في المرحلة الأولى من هذه الحالة. فعلى الصعيد العربي، على سبيل المثال، الذي كانت حواجز الجغرافيا ، رغم وحدة اللغة والثقافة، تحول دون تداول المطبوعات الورقية لأسباب أمنية وسياسية، ثم تتأخر في الوصول بسبب حدود الجغرافيا، فإن المواقع الإلكترونية (الإعلامية والثقافية الآن) تأخذ صفة قومية، من حيث طبيعة من يكتبون أو يشاركون في تحرير المواقع، ومن يقرؤونها أو يتابعونها.

خامساً ـ بذلك يمكن القول: إن طبيعة النصوص المكتوبة أو المتداولة في المواقع الإلكترونية باتت نصوصاً مفتوحة بامتياز، فلا يمكن الآن بثّ خبر ـ على سبيل المثال ـ دون أن يجد على الفور من يؤكده أو ينفيه، وكذلك يمكن القول: إن سطوة المؤلف (المتمثلة فيما يحصل عليه من امتياز على القارئ) قد تضاءلت إلى حدود قصوى؛ لأنه بات بمقدور كل من يشاء أن يكتب وأن يرسل وهو جالس في بيته، كما أن المتلقي قد تجاوز حدود الأدب في أن يتلقى، ولا يقوى سوى على الاختيار بين كاتب وآخر، بل هو يدخل على خط الكتابة بالتعليق والرد والتقييم الفوري.

سادساً ـ أصبح النص الضوئي أكثر جدَّة وحداثة، فهو آني، يصل إلى المتلقي على التو وفي اللحظة، حيث لم تعد أداة حمل الخطاب بحاجة إلى وقت للانتقال من مكان إلى آخر.

سابعاً ـ أصبح بمقدور النص الرقمي أن يستخدم لمزيد من التأشير والتوضيح المعرفي المرفقات البصرية والسمعية ، بأكثر مما كان يمكن للنص الورقي، فقد أضيفت هنا إمكانية إضافة السمعي (أي: المؤثرات الصوتية من موسيقى وسواها) كذلك إمكانية أن يكون البصري متحركاً، وليس مجرد صورة ثابتة فقط.

ثامناً ـ توفرت إمكانية إحالة النص المرئي إلى الموضوعات ذات الصلة على الفور، دون مجرد إثباتها بوصفها مراجع وحسب، من خلال الروابط التي تنقل خط القراءة من مستوى لآخر، ومن ثم العودة إليه كما يشاء القارئ ويشتهي.

ويتميز النَّشر الإلكتروني بعدة خصائص بعيداً عن المقارنة مع النشر الورقي:

- **السرعة:** سواء كان هذا النشر عبر البريد الإلكتروني أو عبر المنتديات عبر مجموعات بريدية أو عبر صحف إلكترونية، وسواء أكان هذا النشر يقوم به الكاتب مباشرة عبر إدراج مشاركته بنفسه أو عبر إرسالها لهيئة تحرير الصحيفة

الإلكترونية، فإن هذا النشر يكون آنياً أو بعد قليل من الزمن، وهذا فيه إعلاء لقيمة الوقت من ناحية، واستجابة لسرعة الحياة ذاتها، فالزمن الذي أصبح متسارعاً بشكل لم يعد مألوفاً بحاجة إلى وسيلة اتصال تستجيب لهذا التسارع، فكان الإنترنت حلاً منسجماً ومستشرفاً في آن للتغيرات الحاصلة على الأرض.

• **التفاعلية:** يتيح النَّشر الإلكتروني التفاعل بشكل آني مع المادة المنشورة، سواء عبر إرسال تعليق إلى الناشر أو الكاتب عبر البريد الإلكتروني، أو عبر إدراج تعليق، أو قراءة، أو نقد، أو تصويب... إلخ في مكان النشر ذاته، أو عبر مراسلته على البريد الإلكتروني الذي أصبح مرفقاً بالاسم غالباً في النشر الإلكتروني، وكما يستطيع الكاتب والقارئ إن يعرفا عدد زوار هذا الموقع من خلال عدد الزوار التراكمي، الذي تثبته بعض المواقع، وهذا يعطي فكرة عن قراء هذا الموقع أو ذاك.

• **إلغاء المكان:** تتيح هذه الخاصية في النشر الإلكتروني إلغاء حاجز المكان، ليتحول العالم كله إلى خارج الجغرافيا، أو ليدخل في جغرافيا صغيرة، هي جهاز الكمبيوتر الذي يستخدمه المتعامل (القارئ، الكاتب، المتلقي، الآخر) وينتج عن هذا النفي للمكان توليد خصائص للحيز الجديد لا تشبه خصائص المكان الجغرافي، ففي المكان الجديد لا يوجد تجاور وتباعد؛ لأنها تقوم على المسافة، والمسافة في الحيز الجديد طمست لصالح العنوان، فقد أصبح العنوان هو الحيز الجغرافي الجديد.

• **كسر حاجز المعلومات:** إن ما يبيحه النشر الإلكتروني من تعميم المعلومة لا سابق له في تاريخ البشرية، إذ أصبح كل مستخدم للإنترنت مالكاً لكل المعلومات التي يريدها، وألغى هذا أهمية الكتابة التي كانت تستخدم المعلومة لتقدم مادة لا أهمية لها خارج الكشف عن هذه المعلومة، كما أنه ساهم بشكل أساسي في جعل الموسوعات والببلوغرافيات والإنسكلوبيديا متنقلة مع القارئ الكاتب أينما حل.

• **كثرة النشر:** إن ما أتاحه الإنترنت بجعل كل مستخدم لجهاز الكمبيوتر هو ناشر أدى إلى انفجار هائل في عدد مواقع النشر، وإذا كان لهذا أهمية قصوى في تجاوز (بيروقراطية النشر الورقي) وحدوده؛ فإنه أوجد أيضاً صعوبة في الاختيار، إلا أنّ هذه الصعوبة سرعان ما تتلاشى بعد خبرة قصيرة في التعامل مع الإنترنت، ليصنع كل متعامل مفضلته التي تنتج حيزاً قرائياً خاصاً به، تماماً كما هي التفضيلات القرائية الخاصة بالنشر الورقي، فأنت تقرأ هذه الجريدة أو هذا الكتاب، ولا تقرأ هذه أو ذاك، ويصبح الفرز حينها خاص بالمتعامل مع الشبكة.

أما أبرز عيوب النشر الإلكتروني فتتلخص فيما يلي:

- لا يستطيع الفرد قراءة النصوص الإلكترونية في كل الأمكنة، بعبارة أخرى فإن قراءة النصوص الإلكترونية تتطلب معدات وتجهيزات خاصة.

- مشكلة اللغة: حيث إن ثلثي قواعد البيانات المتاحة على الخط المباشر متوفرة باللغة الإنجليزية، وتوفر النصوص الإلكترونية بلغة لا يعرفها القارئ تظل كما لو لم تكن موجودة أصلاً.

- صعوبة القراءة لفترات زمنية طويلة من شاشة الكومبيوتر المتعبة للبصر.

- احتمال فقدان المواد والتلاعب فيها وتغيير التحكم بوصول المعلومات.

وما تزال الأشكال المختلفة من التطور المعلوماتي (وكذلك السينما، والفيديو، والتلفزة، والإنترنت) يؤثر سلباً على حركة الأدب وانحسارها؛ وذلك لتوفيرها وسائل وأدوات متقدمة. ومع هذا يُعدّ الإنترنت مساهماً فعالاً في انتشار أعمال الأدباء والكتاب والشعراء، فما عليك الآن سوى أن تنقر للدخول إلى أحد المواقع الأدبية؛ لتقرأ نصوصاً ومقالات ودراسات وأخبار لكم هائل من الكتاب. لقد نجحت هذه المواقع إلى حد ما في تأسيس قدر من التواصل بين الأدباء العرب... وكذلك تُعدّ مصدراً لا يستهان به للباحثين والمختصين في مجال الأدب، إذ تضم أرشيفاً للصور ومركزاً للوثائق، وأصبحت لها رواد منتظمون من نقاد وأدباء وكتاب، كما أصبحت هذه المواقع مصدراً مهماً للصحفيين بمتابعتها المهرجانات الأدبية العربية والعالمية، وأمسى لها مراسلون من أرجاء الوطن العربي، ومؤخراً استقطبت أسماء لامعة في الأدب العربي من خلال مواقع التواصل الاجتماعي (الفيس بوك، التويتر، اليوتيوب... إلخ) فعلى صفحاته يناقش القائمون على المهرجانات أمور مهرجاناتهم، ويوجهون الدعوات إلى أدباء أو مؤسسات أو شخصيات بعينها، وهذا بحد ذاته تواصل حقيقي وفعال.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وختاماً.. وعلى الرغم من جميع الإمكانيات والتسهيلات التي يقدمها أسلوب النشر الإلكتروني للعمل الأدبي، يبقى النشر الورقي هاجساً مؤثراً في ذهن الكاتب والمبدع في فنون أدبية كثيرة، يرتبط بعلاقات حميمية تجمعه مع التقليد والعفوية والتناول المفضي إلى ذائقة متوازنة مع المنجز الأدبي، فمع تحول الأدب الجديد نحو استلهام معطيات النشر الإلكتروني، وقنواته المتعددة في مجال الترويج للمنجز المعرفي نرى الكتاب التقليدي قد أصبح مرتبطاً بالوجدان العربي، فلم تتغير هذه الحميمية التي ظلت لمئات السنين حتى جاء هذا التحول، ليصبح الكتاب أو النشر الورقي في مهب رياح التغيير والتحول، حتى تولد على صورة ما يعرف الآن بالنشر الإلكتروني.. ومهما تعددت الطرق وتغيرت السبل يبقى فعل الكتابة ذاته في جوهره وفي غاياته القصوى.. فالكتابة تدوين وتخزين للمعلومات، وتسجيل للوقائع الحية، واختبار للمشاعر والأفكار، سواء كتبت على الورق باليد والقلم أو على المطابع، أو الآلات الكاتبة التقليدية أو تحولت بفعل أزرار لوحة مفاتيح الكومبيوتر إلى عمل إلكتروني قابل للنشر.

الفضاء الأيقوني والقارئ التفاعلي

سمية معمري . الجزائر

ممَا لا شكَ فيه أن السمة التي تميز الكتابات الحديثة هي اعتمادها على اللغة الشعرية الموحية، التي لها القدرة على بعث الحياة في الكلمات الجامدة؛ لتبحر بقارئها فتأخذه معها لاختراق المجهول (النص)، والولوج إلى مخبوءاته، وكشف أسراره وخباياه وبنياته المختلفة المتباينة؛ بهدف تفكيكه وتشريحه، وهذا ينجر عنه «تجاوز للمدلولات الثابتة عن طريق الخلخلة واللعب الحر للكلمات» (١)، وهو ما يجعل من المتلقي المسؤول الوحيد عن القراءة فهو في حركة ديناميكية مستمرة للبحث «وفق تعدد قراءات الدال مما يفضي إلى متوالية لا نهائية من الدلالات» (٢).

النص اليوم أصبح بنية غير متوقعة؛ لأنه كان من الحتمية المطلقة أن يتطور الأدب استجابة لتطور اجتماعي وثقافي وتكنولوجي ضخم، أثّر عليه أيما تأثير، وبتطور المنظومة الاجتماعية كان لابد لأهم وسيلة للتعبير أن تغيّر من تشفيراتها اللغوية، وأن تواكب هذا التطور.

http://Archivebeta.Sakhrit.com

لقد دخلت التكنولوجيا وبقوة في حياة الإنسان، وساهمت في تيسيرها حتى أصبحت الفضاء الذي يتمركز حوله كل شيء، وتحوّل العصر بحكمها وتحكمها إلى زمن يحتاج فيه الإنسان إلى استخدام النهائيات المتوفرة لديه، واستغلال القدرات المنطقية الهائلة للشبكات الحاسبة، ويتجلى ذلك - كما تصبو بيانه هذه الورقة البحثية - في انتقال العمل الإبداعي من الورقية إلى الرَّقمية؛ كاسراً أفق توقع المتلقي الذي ما يزال إلى حد الآن يبحث في أسباب ونتائج تلك النقلة التفاعلية.

إذاً ففي ظل المناخ الفكري الجديد الذي أفرزته التقنية وجب علينا وضع الأطر لبعض المفاهيم الأساسية والإجابة عن جملة من الأسئلة التي باتت تفرض نفسها على كل مهتم بهذا النوع من الإبداع الرقمي: ما هذا الجنس الأدبي الجديد الذي أحدث صدعاً في مسيرة الأدب؟ ، وما معنى صلته بالرقمية؟ ، بل وما معنى التفاعلية؟ ، هل لهذا النوع من الكتابة الرقمية خصائص ومميزات؟ ، وما هي الوسائط التي تتدخل في العملية الإنتاجية للنص الرقمي؟ . . . كل هذه الأسئلة وغيرها كثير نعمد في هذه الدراسة محاولة الإجابة عنها من خلال العناوين الفرعية الآتية:

أدب جديد / أدب رقمي:

أدب رقمي، نص أيقوني، أدب تفاعلي، شبكي، عنكبوتي... مصطلحات أُلحقت بهذا النوع من الكتابة الذي نزاوج فيه بين الأدب (بما هو المفهوم الشامل للقصة والرواية والمسرحية والشعر)، والتكنولوجيا التي عرفت تطورات جد متقدمة، اتسعت لتشمل حتى النص الأدبي، وذلك من خلال «استخدام الحاسوب وبرمجياته المتطورة» [٣]؛ لتقديم نص مختلف ومتميز يجمع بين الأدبية والرقمية، فهو «يوظف معطيات التكنولوجيا الحديثة في تقديم جنس أدبي جديد يجمع بين الأدبية والإلكترونية» [٤]، يحاول من خلال ذلك مسايرة التقدم الحاصل وإثبات أنّ الأدب العربي بفنونه المختلفة ولغته العربية قادر على التجاوب مع الظروف الجديدة.

فهذه أعمال إبداعية متنوعة بين قصة ورواية وقصيدة بل وحتى السيرة الذاتية، وتلك محاولات تنظيرية لهذا الإبداع الرقمي الذي ما زالت الكتابة فيه وعنه تسير سيراً حثيثاً مقارنة بنظيرتها الأمريكية والأوروبية، نخص بالذكر على الصعيد الإبداعي رواية (شات) أوّل رواية تفاعليَّة في العالم العربي، إضافة إلى (صقيع وظلال الواحد)، وهذا لا ينفي وجود دواوين وقصائد رقمية كالتي أصدرها منعم الأزرق في ٢٠١٢م بالصيغة الفلاشية، وحوَّلها لصيغة الفيديو (الخروج من رقيم البدن)، كذلك (رقميات منعم. أفق في ليل أعمى).

أما على صعيد الدراسات المتخصصة في هذا النوع من الأدب فأخص بالذكر: (الأدب الرقمي حقيقة أدبية تميز العصر التكنولوجي) لزهور كرام، و(مدخل إلى الأدب التفاعلي) لفاطمة البريكي، دون أن ننسى (التكنولوجيا وجسر النص المفرَع) لحسام الخطيب. ولقد استقطب هذا النوع من الأدب أنظار الباحثين الأكاديميين فراحوا بحسهم البحثي المتميز يقاربون آلياته في محاولة منهم لمشاركة أوائل المنظرين جهودهم، فهذه مذكرة ماجيستير للطالبة زنينة كلثوم موسومة بـ(النص الأدبي من الشفهية إلى الرقمية: رؤيا في المفهوم والمرجعية والأفاق النقدية)، تناولت فيها صاحبتها بعض خصوصيات هذا الأدب متوقفةً عند مقاربة النص الشعري الأيقوني، وغيرها من الدراسات الأكاديمية التي نحسب أن المقام لا يسع لبسطها.

وعموماً فإنّ هذا الجنس الأدبي الجديد قد أوجز محمد أسليم تعريفه بقوله: «نسمي أدباً رقمياً كل شكل سردي أو شعري يستعمل الجهاز المعلوماتي وسيطاً، ويوظف واحدة أو أكثر من خصائص هذا الوسيط» [٥]. وما هو أكيد أنّ هذا العمل الإبداعي الجديد يحتاج إلى قارئ من نوع خاص، أجل قارئ يتجاوز كل الأطر والفنيات الكلاسيكية المتوارثة والمتعاهد عليها، فاتحاً آفاقاً قرائية تتعدى مجرد القراءة التقليدية للنص الورقي إلى قراءة متعددة الوسائط، تماماً كما كان نصها الرقمي متعدد الوسائط، محولة هذا القارئ من قارئ بسيط إلى نشيط أيقوني بامتياز، يملك من القدرة والكفاءة ما تجعله منتجاً ثانياً للنَّص الرقمي، ومحرك بحث فعال في العملية الإبداعية الرقمية.

تفاعلية القارئ الخاص:

لا شك أن العملية الإبداعية القرائية تنشأ وفق منظومة معدة سلفاً، فالقراءة الصحيحة المنتجة لا تنطلق من فراغ، أي: بمجرد لقائنا بالنص الأدبي، ولكنها خاضعة لعدة قوانين ثقافية واجتماعية واقتصادية، بل وحتى لقوانين العصر التكنولوجي، هذا العصر الذي «يخلق كاتبه وقارئه وناقده» (٦) على حد تعبير محمد سناجلة، وهي في واقع الأمر استجابة طبيعية لإيقاع العصر.

فالقارئ هو المنتج للتفاعلية، وهي ميزة خاصة للعمل، وهذا ما رآه كل من جان لوي ويسبورغ حين قرارا أنّ «القارئ يشكل عنصراً داخلياً في العمل، أي: مكوناً من مكونات النظام التقني للعمل» (٧) لكن الجهاز مجرد آلة أو وسيلة يعرض فيها النص والعتبة التي تفتح بوابة الإبداع، فالتفاعلية المشتركة هي خاصية ليست متفردة بالجهاز فقط، وإنما هي نظَارة القارئ وقلم الكاتب، وبالتالي تعرف من جديد على أنها «خاصية للعلاقة التي تقوم بين القارئ والبرنامج، إنها قدرة تمنح للقارئ، وإكراه يخضع البرنامج، يمنح العمل القارئ قدرة التأثير في تركيب العلامات المقترحة لكل قراءة، ويفرض العمل نفسه على البرنامج أن يتجاوز مع بعض المعلومات التي يقدمها القارئ» (٨) ، الذي يفتح باب اللامتوقع، ويمنح النص جوهره المتجلي في التفاعلية، هذه التي تعتبر شرطاً ضرورياً لا بدَّ من وجوده؛ لاستخراج النص من فضائه الجامد (أي: النص الخام) إلى الفضاء الافتراضي، ومن ثمَّ إلى نص مترابط «وهو المفهوم الأقدم تاريخيا - ١٩٦٥م - والذي استعمله أول مرة تيد نيلسون، فقد استخدمه للدلالة على تنظيم النص وكيفية بنائه من خلال ترابط عناصره ومكوناته، حيث إن النص يتكون من عقد يتم وصل بعضها ببعض بواسطة روابط»(٩).

فالتفاعلية تخلق نوعاً من الانسجام والترابط الأيقوني اللفظي «في حالة الكتابة تظل الكلمات على الصفحات خرساء، ولا حراك لها، وإن كانت الكتابات رسوماً أو صوراً لكلمات مدونة عن المنطوق إلا أن قابلية النطق هي للقارئ الذي يقرر مصير الكلمات نطقاً ودلالة، وهذا يجعل الكتابة صوراً جامدة لا تتحرك إلا بفعل المتلقي»(١٠).

وعليه فالربط بين المنجز التقني الأيقوني التجريدي وبين الإبداعي الأدبي الإنساني يحتاج إلى أكثر من رابط «إذن فمن دون تفاعلية ومن دون الحضور التشاركي للمتلقي، لن تكون هناك أية صورة أو أي شكل أو أي حركة، أو تحول في سيرورة الزمن وأخيراً لن يتحقق أي عمل فني رقمي، بل سيبقى هذا العمل جامداً في إطار صورته البكر الأولى»(١١)، إلا إذا استطاع المتلقي أن يحاور النص بلغة حداثية مستفزة جاعلاً من نفسه شريكاً ومنتجاً في آن واحد، وهذا يعني أنّ «عليه أن يلم بالمعرفة الخاصة كي يمارس أحكامه بدقة علمية أعمق، فإنَ عليه أن يبقى منفتحاً وحذراً في آن اتجاه الظواهر الفنية الأخرى» (١٢).

وتتساءل زهور كرام في كتابها (أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية) عن إمكانية اعتبار

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

النص الرقمي حالة بنائية نصية في حالة تشكل مستمر، ثم تنتقل للخوض في مسألة النص في علاقته بالأدب الرقمي، وتغير أدوار كل من القارئ، من قارئ مستهلك إلى قارئ فاعل في النص، ومن ثمة تغير وتحوير واستبدال لآليات اشتغال النص الذي تجاوز ما هو لغوي كلاسيكي إلى الاستعانة بالصوت والصورة، وحتى البرامج الرقمية الأخرى. فالأدب الرقمي والقارئ الرقمي وجهان لعملة واحدة، فقد وضحت ذلك الدكتورة فاطمة البريكي بقولها: «ذلك النمط من الكتابة الشعرية الذي لا يتجلى إلاَ في الوسيط الالكتروني، معتمداً على التقنيات التي تتيحها التكنولوجيا الحديثة، ومستفيداً من الوسائط الإلكترونية الحديثة المتعددة في ابتكار أنواع مختلفة من النصوص الشعرية، تتنوع في أسلوب عرضها وطريقة تقديمها للمتلقي/المستخدم، الذي لا يستطيع أن يجدها إلا من خلال الشاشة الزرقاء، وأن يتعامل معها ويضيف إليها، ويكون عنصراً مشاركاً فيها»[١٣].

فهو منح المتلقي القدرة والسلطة المطلقة لإعادة بناء النص من خلال المشاركة في إنتاجه/ الكتابة، فكسر الحدود الورقية القديمة التي كانت بين الكاتب والمتلقي، ودعا إلى أدب عالمي وصفه محمد سناجلة بأنّه شمولي بكل معنى الكلمة، علي متلقيه أن يكون مبرمجاً أولاً، وعلى إلمام واسع بالكمبيوتر ولغة البرمجة، وعليه أن يتقن لغة HTML على أقل تقدير، كما عليه أن يعرف فن الإخراج السينمائي وفن كتابة السيناريو والمسرح ناهيك عن فن المحاكاة[١٤]، وهي دعوة صريحة لقارئ إلكتروني متمكن، قد وضع شروط ومبادئ للقراءة النقدية المعاصرة للنص الأيقوني، وهو ما أكده مصطفى الغرا في حين تحدث عن مميزات النص الإلكتروني واصفاً إياه بقوله: «يتميز بأنه تفاعلي؛ لكونه يمنح القارئ إمكانية التصرف فيه واستخدامه لأغراض غير تلك التي حددها له منتجه من خلال تقطيع النص وإعادة تركيبه»(١٥). وعليه يقدم الأدب التفاعلي للمتلقي نصاً مفتوحاً من خلال تجاوزه البنية التقليدية، غير معترف بالقطبية الأحادية للمبدع، داعياً إلى المشاركة الفعالة للمتلقين.

وإنّ إقرارنا بوجود التفاعلية في النص الأيقوني لا يعني نفيها في النص الورقي، فهو يتفاعل معه رفضاً أو قبولاً، بناءً على خلفية علمية أكاديمية باستخدام المناهج المختلفة. ولكن التفاعلية التي نصبو إليها هي المشاركة الفعلية في إنتاج النص الأدبي الملموس على المستوى الحسي البصري والسمعي، أي: «نص متفرع متعدد الأبعاد»[١٦]. فاقتحام شعرية الفضاء الرقمي هو نوع من استفزاز للتفكير بإعطاء جسد افتراضي جميل يلهم القارئ، وهذه النصوص الجديدة توظف إمكانات الوسائط المتعددة من مؤثرات سمعية وبصرية وغيرها من التقنيات الفنية الأخرى «فإضافة للكلمات على الكاتب الرقمي أن يكتب بالصورة والصوت»[١٧]. وهذا هو حال الكتابات الأيقونية، فهي نصوص مفتوحة و«تتميز الكتابة الرقمية بأنها نصوص متشعبة وعنكبوتية، لا تنمو في اتجاه واحد، ولكنها مرنة وتعددية تتيح استخدام مختلف وسائل الاتصال: الكلمة، اللون، الصورة، الصوت، الضوء، الروابط»[١٨].

ومن ثَمّ فالقارئ الخاص استطاع أن يلعب دوراً مهماً في النص الجديد «فقراءته لا

تعني تلقي النص الذي أمامه، وإنما إعادة كتابته من خلال طبيعة تشغيله للروابط»[١٩]، فاستخدام الموسيقى والصور التشكيلية والألوان ومختلف الإشارات هي أهم السمات التي تميزه ويمكن للقارئ «أن يحصل على استقلال معين للإبداع؛ ولأجل ذلك يكفي أن يقبل الكاتب تفويض جزء من سلطته، وبذلك تصير الكتابة تنويعية» [٢٠]. فالقارئ يجد نفسه أمام نص مركب ذي أبعاد مختلفة، وهكذا يمكننا عدُّ الكتابة الرقمية قيمةً مضافة للأدب العربي، وعليه فالقارئ اليوم وجب عليه أن يعي وعياً تاماً أهمية المسؤولية التي أُوكلت إليه.

الموسيقى في الأدب الجديد / قصيدة-رواية:

لا شك أن الخاصية التصورية للموسيقى جعلتها قرينة للمعنى في النص الأيقوني، ولقد أثرت فيها وغيرت من دلالاتها، فجعلت القارئ يعمل الفكر، ويتعدى المعنى السطحي للنص؛ للبحث والحفر في ما وراء الدلالة، «فهي تنطق لغة خاصة، تهيئ ذائقة المتلقي للحدث القادم؛ ليشتغل الفعل الذهني والتخييلي في أقصى درجاته التأويلية» [٢١]. ولو أخذنا مثالاً على ذلك القصيدة الرقمية فسنجد أنَّ تداخل كل من الصوت والرسم والصورة في هذه المرسلة الشعرية يقدم لنا لوحة مغايرة تماماً ومختلفة عن القصيدة التي عهدناها (الورقية)، ومن ثَمَّ فهذا النص «ينقل الكتابة إلى ما وراء الكلمات باتجاه العلاقات بين الإشارات، وأنظمة الإشارات واتحادها وافتراقها، وتفاعلها مع بعضها، ولكن هذه العلاقات المتأصلة في الشعر مختلفة ومتنوعة كاختلاف الممارسة الفعلية ذاتها وتنوعها» [٢٢].

ومن أبرز القصائد الرقمية قصيدة عباس معن مشتاق× (تباريح رقمية لسبرة بعضها أزرق) ويمكن وصفها بأنها «القصيدة الوحيدة على الصعيد العربي؛ ذلك أنها تحقق فعلاً مفهوم القصيدة الرقمية باعتمادها على الصوت والصورة ونظام الترابط النصي» [٢٣].
والرواية الافتراضية الرقمية شكل جديد وامتداد للرواية الخطية ذات البعد الأفقي الواحد، فهي تطور طبيعي وشكل جمالي من أشكال التعبير الثقافي والاجتماعي، وهي الأخرى نهلت من التكنولوجيا وكانت رواية (شات) لمحمد سناجلة بمثابة الـ«إعلان عن جنس أدبي جديد، والأساس الذي سيبنى عليه صرح الرواية العربية مستقبلاً... لقد جسد تصميم العنونة رقمية الرواية من خلال الحركة الدائبة لهطول الرقمين (١،٠) اللذين يشكلان أساس الشبكة العنكبوتية من الأعلى إلى الأسفل» [٢٤]، وكذلك روايتيه (ظلال الواحد) و(صقيع)، فكلاهما تجربتان رائدتان في المجال الروائي الرقمي؛ لأن محمد سناجلة استطاع أن يغير مسار السرد في ظل ازدهار البنوك المعلوماتية واتساعها، و تغير أدوات الخطاب والسرد الروائي وتقنياتهما.

ولقد كان الاشتغال على النص الجديد بناءً على الأنساق المختلفة في ظل تكنجة الأدب أو ما يعرف بالتجريب التكنولوجي على النص الأدبي، مستخدماً في ذلك وسائط شتى

«فالكاتب الأمريكي ستيفن كينغ نشر روايته عبر شبكة الانترنيت في عام ٢٠٠١م بالتعاون مع شركة أمازون دوت كوم، إلا أن كينغ لم يستخدم التقنيات الرقمية في بناء روايته هذه، بل اكتفى فقط بنشرها رقمياً على الشبكة عوضاً عن نشرها في كتاب ورقي كالعادة، مستفيداً في ذلك من ثورة النشر الإلكتروني في أحد جوانبها، ولكنها لم تكتب أو تألف تأليفاً إلكترونياً رقمياً» [٢٥].

وعليه فالمسألة برمتها في الخطاب السردي الرقمي أنه ينشأ وفق علاقات ولبنات تتحقق من خلال المحتوى الفيزيائي الافتراضي، ويمكن أن تقدم لخطابات متعددة ومتشعبة انطلاقاً من الرؤى المتراكمة في النص من جهة والمتأولة من القارئ من جهة أخرى، وهنا يحدث نوع من التصارع في الأفكار والتصادم في اللغة، التي تصبح لغة حمَالة أوجه، وأقلمة مفاهيم انطلاقاً من التشكيلات اللفظية المسموعة والمقروءة، وحتى التشكيلات والتشفيرات البصرية، فهي تصنع نوعاً من التشويق والرغبة في مواجهة النص، ومن أجل ذلك؛ كانت «اللغة نداء كينونة الكائن» [٢٦] في كلّ إبداعاته.

ولغة الرواية الرقمية غير اللغة التي اعتاد عليها القارئ زمناً طويلاً، لاسيما إذا علمنا أنّ الرواية الآن رواية محمّلة بكم هائل من التاريخ والإنسان والتكنولوجيا، هذا الاختلاف الموجود في اللغة «يكون أول الشروط لظهور المعنى» [٢٧].

كذلك القصة القصيرة جداً نحو قصة (شغب رقمي) لعبد النور إدريس، وهي متوفرة في مجلة دفاتر الاختلاف الإلكترونية وألف ليلة وليلة، و(عشيقة رقمية) شعر لعبد النور إدريس، وهي لوحة لامرأة تحمل مقصاً وهي جالسة على أريكة سوداء مبتورة الرأس يقول فيها [٢٨]:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حين يأتي المساء مشنوقاً

تركَبُني حاسة السفر حبلى بالضوء

يمتطيني الصُفر محمولاً بالدعوات

يمتشقني الواحد المعتّق على جبين الماء

أراك متسربلة بقفطان عرسنا السيليكوني

تتأوّدين لوني السلطاني في العناق

وخصركِ تثنّى من نظرتي المُتيّمة في أضواء النيلون

والشاشة الفضية تعكس مشيتك القَطاةْ

وقارئة الفنجان تراقص بعضها

وتكتب لي عقوصاً من الرقم

وتخط نقوشاً تشفيني منكِ

www.... ///

فكنتِ لي كأس نبيذ

وسيفاً يرشقني أنا المتدثر بالورق

أنا حصان طروادة اليحتاج إلى الباب والحصار

أنا الفم ولحظة التماهي مع قبلة تفقدني الذاكرة

أنا الشفة التي تفتح شباكها على ضفيرتكِ السندسي

وكنتِ لي مدينة الظل

تمزق جسدها كلّما ذراني غبار النت في انفعالات الغمام

وكنتِ أنتِ امرأة تستحضرها ابتهالات فأرتي المرقّطة

وكنتِ خدعة بصرية

وكنتِ لي معبودة من سيليكون

مميزات الكتابة الرقمية:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الكتابة الرقمية هي كل كتابة على شاشة الكمبيوتر «ترسخ اليوم عوائد جديدة وتعطي للمكتوب خصائص لم يكن له عهد بها فيما قبل» [٢٩]، فما هي هذه الخصائص يا ترى؟.

بادئ ذي بدء نؤكد أنّ هذه الخصائص تشترك فيها كل الكتابات الرقمية أدبية كانت أم لا، وهي كما يأتي:

١- أن كل ما يتم نشره يحفظ في ذاكرة اصطناعية.

٢- يمكن لأي كان أن يتصفح ويقرأ ما يشاء، وينسخ، ويرسل ما يريد عبر مواقع التواصل الاجتماعي، من فيسبوك وتويتر وغيرها، فما يكتبه الكاتب عبر شاشته في بيته يكون قد وصل إلى أكبر عدد ممكن من القراء بسرعة فائقة وبزمن قصير وحتى قبل أن يغلق جهازه.

٣- أن الكتابة الحديثة قربت القارئ من الكاتب، ووطدت العلاقة بينهما.

٤- ويعتمد الكاتب على حسن الإخراج للنص الرقمي من خلال «إضافة الألوان والصور والصوت إلى المادة المكتوبة مما يحسن من جاذبيتها للقراءة، ولا يتوفر ذلك في الكتابة الورقية» [٣٠].

٥- الكتابة الورقية إذا ما تمت تصبح غير قابلة للزيادة والتحوير على عكس الكتابة الرقمية فبمجرد أن يلقيها صاحبها على الشبكة حتى «يغدو حجم التعليقات والحواشي أضخم بكثير من النص ذاته» [٣١].

٦- ظهور مواقع إلكترونية تساعد الباحث على تحميل ما يشاء من الكتب وفي مختلف التخصصات.

٧- الكتاب الورقي خاضع لمراقبة كبيرة، خاصة إذا كانت دور النشر حكومية، على عكس النشر الإلكتروني الذي شهد إنتاجاً ضخماً؛ لغياب الرقابة الصارمة.

٨- ظهور روابط تساعد القارئ على التصفح السريع للكتاب، مثل موقع:

www.Fastflip.googlelabs.com

٩- من ناحية حقوق الملكية الفكرية يتمتع النشر الإلكتروني «بميزة على النشر الورقي، حيث يرون أنه في حالة الكتاب الورقي يرتبط بعض المؤلفين والمبدعين على العرب أحياناً بعقود حصرية لبعض أو كل مؤلفاتهم مع دور النشر، في حين لا يكون في حالة النشر الالكتروني» [٣٢].

١٠- سهولة نقل الكتاب الإلكتروني مع إمكانية المطالعة في أي مكان.

١١- بمكن نشر الكتب وتأليفها بأنواع مختلفة من الملفات مثل:

PDF، EPUB، TXT، DJVU، PDB

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١٢- النص الرقمي ليس محكوماً بمبدأ ينطلق منه النص فهو «محكوم بمنطق التشعب، وهي الخاصية الأساس التي تربط بين كل القيم ضمن شبكة عنكبوتية تحيز كل شيء» [٣٣].

وعليه فالنص اليوم يتمتع بالانفتاح على الآخر وله القدرة على التأثير، فهو يمتلك الأدوات الفنية ويتميز بتقنيات خاصة، فهو نص مركب من جزيئات أساسية، تشترك في بلورة وخلق نوع من التناغم والإيقاع المناسب، تجعل القارئ في ذروة الإمتاع والاستمتاع، من خلال إعطاء المضمون رونقاً خاصاً؛ وبذلك ترتفع وتيرة الاكتشاف لدى المتلقي.

وللتنويه فقد جاءت نظرية التلقي كردة فعل على المناهج التي أولت الاهتمام بالنص، بإعطاء المتلقي أهمية كبيرة من خلال تفاعله معه (النص) عن طريق التأويل، ليأتي أدب آخر جعله مشاركاً وفعالاً ومسؤولاً، وهذا العمل الجديد لا ينمو ولا يكتمل إبداعه إلا عن طريق المتلقي مرة أخرى، فكان الكاتب قديماً يكتب ويترك المعنى في بطنه؛ ليبحث عنه القارئ، ثم انتقل المعنى إلى المتلقي فأضحى هو الذي يضع التأويلات والقراءات المتعددة عن طريق إزالة

نظرية التمركز المطلق (المعنى السطحي الأول) واستبدالها بالنسبية والتشظي (ارتدادات المعنى الأول) غير أن النص الجديد الذي يوظف معطيات التكنولوجيا لن يكون له الوجود والحضور إلا عن طريق الممارسة الفعلية، التي تبدأ بالضغط على زر الفأرة واستخدام الروابط والملفات والبرمجيات لقراءة هذا العمل.

ولعل أبرز ما يميز هذا النص أن الاقتراب منه لا يتم إلا عبر الوسائط المتعددة الرقمية «إذ تسمح له تقنية النص المترابط بأن يختار للنص مدخلاً للقراءة، كما يصبح هو التدبر لأسلوب القراءة... كما نجد في نص (صقيع) لمحمد سناجلة حين يدعو قراءه للدخول في تجربة إعادة كتابة النص» (٣٤).

كما يتميز هذا النص باستيعاب كل ما يتصل بحياة الإنسان ومن أجل ذلك، ولتكون القراءة فعّالة؛ لا بدّ للمتلقي أن يمتلك آليات الكتابة الرقمية حتى يتمكن من «الانخراط في الثقافة العربية من خلال خلق المبادرات وتأسيس إطارات توحّد كل المؤمنين بأهمية الإسراع في الانخراط في الثقافة الرقمية، وإصدار كتب ودراسات تدعو إلى الاهتمام بهذه الثقافة وإنتاج نصوص رقمية وان كانت ما تزال قليلة، فإنها تأشر على رغبة المبدع في تجاوز شروط مجتمعه البنيوية، وبداية التأصيل لتجربة التخييل الرقمي العربي» (٣٥).

وطبعاً لا يكون هذا إلا من خلال المساهمة في فتح بوابات إلكترونية ومواقع ثقافية، تساهم في خلق الحوار والتواصل الفعال، وجعل المركز المكتوب على الشاشة/النص الإلكتروني والقارئ/ المستهلك عن طريق المشاركة في الحدث/التفاعل النصي، إذا ما اعتبرنا النص الرقمي ذاكرة للنصوص الأخرى وهو ما يسمح للقارئ بالإبحار في فضائه المادي والوهمي مستخدماً مرجعياته العلمية وخلفياته الثقافية؛ من أجل خلق المعنى والكشف عن مخبوءات النص الذي أمسى هو نتاج «التقاطع القائم بين الأدب (من شعر، ورواية، وقصة قصيرة، ومسرح، والتكنولوجيا) بما تقدمه من معطيات متجددة وغير محدودة» (٣٦).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحواشي:

(١) تاوريريت، بشير: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية . دراسة في الأصول والمفاهيم، ط١ (إربد، الأردن: عالم الكتب الحديث، ٢٠١٠م) ص٢٠١.

(٢) قطوس، بسام: استراتيجيات القراءة والتأصيل والإجراء النقدي، ط١ (القاهرة: عالم الكتب، ٢٠٠٥م) ص٢٧.

(٣) يقطين، سعيد: من النص إلى النص المترابط. مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، ط١ (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥م) ص٩.

(٤) البريكي، فاطمة: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ط١ (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٦م) ص٤٩.

(٥) بوطز، فيليب: ما الأدب الرقمي؟، ترجمة محمد أسليم، مجلة علامات، العدد (٣٥)، ص١٠٣.

(٦) حوار مع محمد سناجلة على الموقع: www.alyasser.net

(٧) بوطز، فيليب: ما الأدب الرقمي؟، ترجمة محمد أسليم، مجلة علامات، العدد (٣٥)، ص١٠٤.

(٨) المرجع نفسه، ص١٠٥.

(٩) يقطين، سعيد: اتحاد كتاب الأنترنيت العرب على الرابط: http://www.arab-ewriters.com/ariclesdetils

(١٠) الغذامي، عبد الله: الثقافة التلفزيونية سقوط النخبة وبروز الشعبي، ط٢ (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥م) ص٢٨٢٧.

(١١) كوشو، إدمان: أسئلة النقد في مواجهة الإبداع الرقمي، دراسات مترجمة أنجزها حقي عبده، مفهوم النص في الأدب الرقمي، ٢/٩.

(١٢) المرجع نفسه، ٢/١٠.

(١٣) البريكي، فاطمة: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص٧٧.

(١٤) سناجلة، محمد: رواية الواقعية الرقمية، ط١ (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٥م) ص٨٩.

(١٥) الغرافي، مصطفى: النص الرقمي من النسق اللغوي إلى النظام الإستيطيقي، مجلة مسارب على الرابط: www.Massareb.com

(١٦) الخطيب، حسام: الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرع، ط١ (دمشق: المكتب العربي لتنسيق الترجمة والنص، ١٩٩٦م) ص٨٥.

(١٧) فضل شبلول، أحمد: صقيع، تجربة إبداعية رقمية جديدة لمحمد سناجلة، على الرابط: www.Firstshablool.Jeeran.com

(١٨) الغرافي، مصطفى: أسئلة الكتابة الرقمية، الراشدية صوت الشمال على الرابط: www.rachidia.net

(١٩) كرام، زهور: الأدب الرقمي حقيقة أدبية تميز العصر التكنولوجي، حاورها رامز رمضان النويصري في مجلة دفاتر الاختلاف على الرابط: www.Alriyadh.com

(٢٠) فيلمان، ألان: الأدب والمعلوماتية من الشعر الإلكتروني إلى الروايات التفاعلية، ترجمة محمد أسليم على الرابط: html-b٩٤po٥١/٩٤/www.epi.adsso.Fr/revue

(٢١) ستار، ناهضة: ثنائية النص والموسيقى في الأدب الرقمي، مجلة النور على الرابط: Alnoor.se/articl.asp?id=٣٨٢٣٩

(٢٢) البريكي، فاطمة: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص٧٦.

× مشتاق عباس معن، دكتوراه في آداب اللغة العربية، شاعر تسعيني، يصفه كثير من النقاد بأنه: شاعر تجريبي/تجديدي، يعمل بفكر تفكيكي لتقويض المعطيات المركزية ليحلّ محلها نتاجات جديدة، له أربع مجاميع شعرية: ما تبقى من أنين الولوج (بغداد، ١٩٩٧م)، تجاعيد (اليمن، ٢٠٠٣م)، تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق (تفاعلية رقمية، ٢٠٠٧م)، وطن بطعم الجرح (بغداد: www.bwabtalsharq.com/?p=٢٥٢

(٢٣) زنينة، كلثوم: النص الأدبي من الشفهية الى الرقمية رؤيا في المفهوم والمرجعية والآفاق النقدية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة فرحات عباس، سطيف، ٢٠١٠/٢٠٠٩، نسخة إلكترونية.

(٢٤) الأنباري، صباح: الروابط والرموز الأيقونية في رواية محمد سناجلة الرقمية (شات) في الرابط: www.Sabah.Lanbari.com/stories/sanajlah-symbols. html

(٢٥) فضل شبلول، أحمد: رواية الواقعية الرقمية، محمد سناجلة وميلاد أدب عربي جديد، دار ناشري للنشر الالكتروني في الرابط: www.Nashiri.net/critiques-and-reviews/critiques and analyses

(٢٦) وغليسي، يوسف: مناهج النقد الأدبي، ط١ (الجزائر: دار الجسور للنشر، ٢٠٠٧م) ص١٨٠.

(٢٧) إبراهيم عبد الله الغامدي، سعيد ـ عواد علي: معرفة الأخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة البنيوية السيميائية التفكيك، ط٢ (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٦م) ص١٢٢.

(٢٨) إدريس، عبد النور: عشيقة رقمية، مجلة دفاتر الاختلاف الإلكترونية على الرابط: html-٢٠١٢-٠٦-Cahiersdifference.over-blog-net/archive

(٢٩) عبد السلام، بنعبد العالي: الكتابة الإلكترونية والكتابة الورقية، مجلة دفاتر الاختلاف الالكترونية في الرابط: html .٤٦٣٧٩٢٥١- Cahiersdifference. over-blog-net/article

(٣٠) المالح، حسان: خواطر نفسية الكتابة الإلكترونية (في الأنترنيت) والكتابة الورقية المميزات والاختلاف في الرابط: www.Hayatnafs.com/khoater/nafsia/elecronicwriting&paperwriting. htm

(٣١) عبد السلام، بنعبد العالي: الكتابة الإلكترونية والكتابة الورقية، مجلة دفاتر الاختلاف الإلكترونية.

(٣٢) أبو زاهر، نادية: الجدل بين النشر الورقي والنشر الإلكتروني ومستقبل الكتاب الورقي في ظل العصر الرقمي، الحوار المتمدن على الرابط: www.Rezagar.com//debat/show.Art.asp?t=o&wid=١١٥٩١٠

(٣٣) ابن كراد، سعيد: الأدب الرقمي جماليات مستحيلة، مدونة اتحاد الكتاب العرب في الرابط: Arab-ewriters.over-blog. net

(٣٤) كرام، زهور: من أوراق المؤتمر العربي الأول للثقافة التكنولوجية أسئلة ثقافة وتأملات في المفاهيم، مجلة دفاتر الاختلاف الإلكترونية.

(٣٥) كرام، زهور: الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، ط١ (القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٩م) ص٢٩.

(٣٦) البريكي، فاطمة: مرجع سابق، ص٣١.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الترجمة الآلية
الحد، الوظيفة والمشكلات

د.الخامسة علاوي. الجزائر

لعبت الترجمة، بوصفها الوسيط الناقل لثقافات الشعوب المتباينة الألسنة، دوراً كبيراً في إنجاح العملية التواصلية فيما بينهم، ولعل الغرض من وراء ذلك كله هو «توليد القرابة واستبعاد الغرابة» [1] بإذابة حدود التباين بين اللغات والثقافات، وتوسيع الأفق المعرفي، وهو ما تطلّب «ترقية الترجمة وتحويلها من مجرد عملية لغوية شكلية إلى عملية حضارية محضة» [2] تسعى إلى «ضرورة استيعاب المفاهيم والأنساق الثقافية ومقابلتها بما يلائم اللغة الهدف»[3]، طبعاً مهما كان نوع هذه الترجمة التي ذهب طه عبد الرحمن في كتابه (فقه الفلسفة) إلى تحديدها بثلاثة أنواع[4] هي:

١- الترجمة التحصيلية: وفيها يتم تحصيل معاني المفردات والجمل.

٢- الترجمة التوصيلية: وفيها يتم توصيل المعنى إلى القارئ.

٣- الترجمة التأصيلية: وهي التي تقوم بتأصيل النص المنقول للثقافة المستقبلة ليُصبح جزءاً منها.

على أنّ هذه الأنواع تتفق جميعاً على أنّ الترجمة إنما هي «نقل الألفاظ والمعاني والأساليب من لغة إلى أخرى مع المحافظة على التكافؤ»[5] على أننا لا بدّ أن نملك وعياً مفهومياً يميّز بين الترجمة والنقل (traduction- version)، إذ تركّز الترجمة على محتوى الخطاب واحترام نظام اللغة المنقول إليها، بينما يرتبط النقل بالمستويات الشكلية للخطاب، حتى إننا يمكن أن نسمه بالترجمة الحرفية. هذا إضافة إلى أنّ للترجمة بعداً تأويلياً حسب جاكبسون[6]، أساسه «تأويل علامات لغوية بأنساق من العلامات غير اللغوية»[7]؛ ولذلك فإنّ «على المترجم أن يجيد فنون الكتابة باللغة التي يكتب بها تماماً، كما عليه أن يجيد فهم النصوص التي يترجم منها، ولا يكفي في هذا الاستعانة بالقواميس أو بكتب النحو، رغم أنّها لا غنىً عنها في هذا الباب، ولكن عليه أيضا أن يلمّ بعلوم العصر. أي أنّ المترجم لا يحتاج فحسب إلى معرفة فنون الصياغة اللغوية، بل أيضاً إلى الإحاطة بمعلومات كثيرة عن العالم الذي نعيش فيه»[8]، فضلاً عن الإحاطة بالتّغيّرات الطارئة على متن اللغة؛ لمواكبة التطور التكنولوجي الحاصل.

وعلاوة على كل ما تقدم لا بُدّ من التذكير أنّ على المترجم إلى العربية أن يعلم أنّه «يمارس عمله الترجمي داخل أفق ثقافة لها منظوراتها إلى علاقة لغتها باللغات الأخرى، وعلاقة اللغة عموما بالمرجعية وبعلاقات المرجعية ... ووضعية النص المترجَم في سياق النصوص

المكوّنة لتلك الثقافة» [٩]، لا لشيء إلا لأن الترجمة عموماً هي تَلَفُّظٌ معادٌ وصوغٌ نصي موجّه ونمذجةٌ إستيطيقية، تستمد قيمها من بلاغة لغة العصر الذي ينتمي إليه النص.

أشكال الترجمة:

مبدئياً نتفق على أنّ التطور الاجتماعي والتكنولوجي كان له الأثر في ظهور أشكال جديدة للترجمة التي نحسبها إلى يومنا هذا لا تخرج عن ثلاثة أشكال هي:

١- الترجمة الشفوية: وهي قديمة قدم العلاقات السياسية والاجتماعية والاقتصادية بين البشر، اعتمدت عليها كثيراً الشعوب التي لم تعرف للكتابة سبيلاً، ومع ذلك ما زالت الحاجة إليها في عصرنا هذا، عصر الاتصالات الدولية. ولقد كان حظ الترجمة العلمية والأدبية في هذا النوع قليلاً.

٢- الترجمة الكتابية: وهي أوسع انتشاراً وأكثر ديمومة من حيث كونُها وسيلة الاتصال والمثاقفة، والنقل الحضاري العام بين الأمم، وهي تمتاز بالدقة والتأني والأهمية الثقافية بالمقارنة مع الترجمة الفورية. وقد تحققت الترجمة العلمية والأدبية عبر الكتابة [١٠].

٣- الترجمة الآلية Machine Translation: وقد يسميها البعض بالترجمة الإلكترونية كما أشار إلى ذلك سلمان داود الواسطي في مقاله الموسوم بـ(التفاعل بين الإنسان والآلة في الترجمة الحاسوبية)، الذي لا نتفق وإياه مع محاولته التسوية بين الترجمة الحاسوبية والمحوسبة والآلية؛ إذ نرى أنّ الترجمة الآلية تشمل نوعي الترجمة الحاسوبية والمحوسبة، أما الأولى فهي «التي يقوم بها الحاسوب دون تدخل العنصر البشري في ترجمته» [١١]، وقد ظهر هذا النوع من الترجمة نتيجة حتمية لعصر السرعة والعولمة والانفجار الإعلامي، الذي تبدلت فيه كل المقاييس، واختلفت فيه الآراء وتضاربت حول المنوال الذي يسير عليه المترجم، وحول حدود الترجمة، وبخاصة بعد أن دخلت اللسانيات الحديثة المعترك، وزاد حدة على حدته بتطور فكرة الترجمة المحوسبة[١٢]، وهي ليست الترجمة الحاسوبية طبعاً؛ لأنها ترجمة «يستند فيها المترجم إلى الحاسوب فييسر عليه عمله، وهي محوسبة؛ لأنّ نظامها متفاعل مع المترجم يمنحه عدة حلول يختار منها ما يلائم السياق، ويحسب لكل مقام حسابه»[١٣] وفيها يفضّل أن يكون الحاسوب موصولاً بموسوعات علمية، فنظام القرص الضوئي المعمول به في الأمم المتحدة ـ مثلاً ـ يتيح للمترجم استخراج المراجع إلكترونياً. ويعتزم المختصون في هذا المجال استخدام الذاكرة الترجمية تدريجياً عن طريق خزن القوالب والتسميات المستعملة في الوثائق المترجمة من قبل في الحاسوب الذي يقوم بسردها على المترجم عند الحاجة، وهذا يوفر له التوحيد المصطلحي بدلاً من ترجمة مصطلح أو مفهوم معين بطرائق مختلفة[١٤]، إذن فالترجمة الآلية هي وليدة التطور التكنولوجي الحادث، الذي فرض الحاسوب بوصفه أداة عملية مرغوبة؛ لتسهيل النشاط الترجمي، ولتوفير الوقت والجهد. وهي «واحدة من تطبيقات بحوث (الذكاء الاصطناعي Artificial Intelligence) في (علم الإدراك Cognitive Science). وتحاول تطبيقات الذكاء الاصطناعي بأن تجعل الآلات تفعل

أشياء تتطلب الذكاء إذا ما فعلها البشر (Making machines do things that would require intelligence if done by men) كما عبّر عنها M. L. Minsky في كتابه الصادر عام١٩٦٨م عن (MIT) بعنوان (Semantic Information Processing). ولأن الترجمة الآلية تتطلب معرفة وخبرة في حقلين مختلفين هما (علم الحاسوب Computer Science) و(علم اللغة اللسانيات Linguistics)؛ فقد تطوّر علم جديد هو علم (اللسانيات الحاسوبية Computational Lingaistics).

بدأت اللسانيات الحاسوبية بدايات متواضعة جداً، تعتمد التحليل الإحصائي للمفردات اللغوية في كتاب معين أو لدى كاتب معين؛ لإعداد فهارس أبجدية بتلك المفردات (concordances) وتحديد تواترها (frequency) في مؤلفاته، ثم خطت خطوة مهمة جداً في اختصار الزمن عندما أعدّت معاجم إلكترونية أحادية اللغة أو ثنائية أو متعددة اللغات» [١٥]. هذه المعاجم كانت الزاد الذي غذى مشروع الترجمة الآلية؛ إذ ساعدت على ترجمة كلمة مصدر بكلمة هدف، غير أنّ النتائج ظلت ضعيفة، وهو ما دعا إلى التفكير في إدخال قواعد لغوية إلى الحاسوب تضم السمات الدلالية والنحوية والصرفية للمفردات، وهذه الأخيرة تحتاج «إلى إمكانيات آلية ضخمة؛ فبالإضافة إلى الحاسوب وتجهيزه تحتاج إلى البرمجة، فضلاً عن صياغة معجم خاص، يحسن التعامل مع خصوصيات الترجمة الآلية بحيث يؤدي آخر الأمر إلى تمكين الحاسوب من أن يكون بالإضافة إلى السرعة الفائقة ذكياً لمَّاحاً ولبقاً، يحسن التصرف عندما يتطلب الموقف منه ذلك...» [١٦]؛ لأنّ الترجمة الآلية لا تتوقف عند ترجمة المفردات، بل تتعدى إلى ترجمة جمل داخل سياقات ونصوص، وهو ما يجعل تصميم هذه المعجمات يخضع لمواصفات خاصة تفرضها طبيعة اللغتين (المصدر والهدف)، بالإضافة إلى تجهيز الحاسوب بـ«نظام لتحليل المادة اللغوية تحليلاً معجمياً وتركيبياً ودلالياً، مع القيام في نفس الآن بوضع معادلة هذا التحليل في اللغة الهدف؛ ولذلك وجب على الحاسوب التوفر على عناصر لاستقبال المادة اللغوية وتحليلها وأخرى للتعامل مع القواعد المخزونة في ذاكرته ثمّ تحويل هذه المادة إلى لغة ثانية» [١٧].

مجال الترجمة الآلية وحدودها:

كشفت دراسة بعنوان (الترجمة الآلية بين الحقيقة والخيال) [١٨] عن أن التقييم الواقعي للترجمة الآلية يكشف عن ثلاث حقائق برزت؛ نتيجةً للبحث في هذا المجال، وهذه الحقائق هي:

١- أن الترجمة الآلية ممكنة في حالة النصوص التي تتناول مادة علمية محددة تناولاً بسيطاً نسبياً.

٢- في ظل التطورات التقنية الحالية في مجال الحاسبات الإلكترونية المتاحة حاليا أو التي ستكون متاحة في القريب العاجل، فإن الترجمة الإلكترونية للنصوص المحدودة من ناحيتي الدلالة والأسلوب أمر ممكن بتكلفة اقتصادية معقولة.

٣- أن الاعتبارات النظرية المهمة في مجال الترجمة الآلية تُلقي الكثير من الضوء على مشاكل الترجمة التقليدية، وتحفّز إلى تطوير النظرية اللغوية.

ثمّ راح صاحبه يؤكد فيه أنّه «بالرغم من أن الترجمة الآلية يمكن أن تكون ذات فائدة في ترجمة أنماط معينة من النصوص، فإن هناك أوجه قصور نظرية، تجعل استخدامها في الترجمة الأدبية أمراً مستحيلاً؛ إذ إنه ليس من السهل أو الممكن أن نُدخل إلى الآلة معلومات كافية بحيث تسمح للآلة أن تحل المشاكل الشكلية والدلالية العديدة التي تعتمد في مواقف معينة على معرفة بالكون تكاد تكون لا نهائية» [١٩]، بل لأنه وببساطة لا يمكن إحلال الحاسوب محل العقل الإنساني، أو لنقل: لا يمكن أن تكون طبيعة تلقّي النص الأصل بطريقة آلية كطبيعة تلقيه بطريقة بشرية مباشرة دون وسائط.

المراحل الأساسية في عملية الترجمة الآلية:

لا جدال الآن أن الترجمة الآلية هي الترجمة التي يكون الحاسوب طرفاً مهماً فيها؛ ومن أجل ذلك فإنّ معرفة المراحل التي تتم بها هذه العملية يعدّ أمراً ضرورياً، فهي تقوم على مرحلتين أساسيتين، هما:

١- مرحلة تخزين البيانات: التي تضم، على سبيل المثال، مفردات معجمَي لغتَي المصدر والتَّلقي (أي: المنقول منها، والمنقول إليها).

٢- مرحلة المعالجة النصية: وتشتمل على إجراءات مثل: التعرف على الكلمات، ومجموعات الكلمات ذات المغزى، وتوليد رسالة مماثلة بلغة التلقي.

وبعد هاتين المرحلتين تأتي «ثلاث مراحل أساسية وهي: (أ) التحليل، (ب) المقارنة، (ج) التركيب. وفي كل من هذه المراحل يكون التخزين والتشغيل أمرين مهمين. وعندما تتم تغذية الحاسب الإلكتروني بالنَّص في لغة المصدر، فإن عملية التحليل لا بُدَّ من أن تقوم بتحديد الوحدات الدلالية وتحليل الأنماط البنيوية. وبطبيعة الحال فإنه يمكن أن يتم هذا فقط عن طريق مقارنة النَّص المُدخل بالمعلومات التي سبق تخزينها بالفعل في الحاسب، وأثناء تحليل البيانات من الناحية الدلالية والتركيبية، فإنه يمكن تحديد العناصر المعنية بإطلاق تسميات معينة عليها،

وفي مرحلة المقارنة تتم المزاوجة بين المسميات في النص بلغة المصدر والمسميات في لغة التلقي؛ مما يترتب عليه تحديد العناصر الدلالية والتركيبية بالصورة المناسبة. ومثل هذه المقارنة تضم بطبيعة الحال الناحيتين الرئيسيتين، وهما:

(١) المعلومات المخزنة.

(٢) النظام المعقد الخاص بتعليمات المزاوجة بين المسميات.

أما في مرحلة التركيب، فإن الحاسب لابد من أن يأخذ المسميات الدلالية والتركيبية في لغة التلقي، ثم (يولّد) الجملة المناسبة التي هي أقصى ما يستطيعه الحاسب من اقتراب من الجملة في لغة الأصل. وهناك جانبان في عملية توليد الجمل هذه، هما:

(١) المعلومات المخزنة: والتي تضم الوحدات الدلالية، والكلمات، والعبارات الاصطلاحية، والقواعد النحوية التي تحكم استخدامها.
(٢) الإجراءات ذات الترتيب المعين: التي يمكن عن طريقها تجميع مثل هذه البيانات على شكل مقولات ذات معنى» [٢٠].

وهنا لابد من التنويه إلى أنّه «للحصول على ترجمة آلية مقبولة لابد من أن يكون معجم المفردات والدلالات ضخماً قدر ضخامة لغتَي الترجمة، بحيث تستوعب ذاكرته الوجوه المختلفة لاستعمال المفردات، وليس معانيها المعجمية والاصطلاحية فقط» [٢١]؛ لأنّ الإشكالية الأساسية في العملية الترجمية الآلية تتعدى مجرد المفردات إلى إشكالات أعمق، نحسب أننا يمكننا تلخيصها في النقاط الآتية [٢٢]:

١- لا بُدَّ للترجمة أن تكون على مستوى الجملة والفقرة، فكثير من الكلمات تتحدد معانيها من خلال ما يرد قبلها وبعدها من كلمات. بل إنَّ الاعتماد على القاموس ثنائي اللغة لم يؤد إلى حل مشكلة الترجمة إطلاقاً، فإذا أدخلنا - مثلاً - قاموس المورد إلى الحاسب؛ لكي نستخدمه مع برمجيات الترجمة الآلية لترجمة الجملة التالية: while driving down route ٧٢، John swerved and hit a tree

فإننا نجد أنَّ البرمجة حين تأخذ في البحث عن معاني الكلمات في القاموس لوجدت أمام كلمة يسيرة مثل (hit) ما لا يقل عن (١٢) معنى. والإشكالية هنا في كيفية اختيار المعنى المرادف لهذه الكلمة كما وردت في هذه الجملة بالذات. والسؤال المطروح هنا هو: ما القوانين التي يمكن أن يستبعد الحاسب على أساسها الأحد عشر معنى الأخرى لكلمة (hit)؟ وما المعلومات التي تحتاج الكلمة إلى إدخالها في الحاسب ليقوم باختيار المعنى الصحيح من بين البدائل المتاحة؟.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والجواب فيما نرى: أنه ليس أمامنا إلا نظام الذكاء الاصطناعي؛ فعن طريقه تُحل كثير من تلك المشكلات.

٢- يجب أن تحاكي برمجيات الترجمة الآلية عملية الترجمة كما يقوم بها الإنسان، ويتطلب هذا فهم عملية الترجمة الإنسانية فهماً واضحاً وسليماً.

٣- يعتمد التقدم في الترجمة الآلية على تقدم علماء اللغة في التحليل الدلالي، وابتكار نماذج صورية للدلالة يمكن للحاسب أن يستخدمها. وقد أدرك علماء اللغة جيداً صعوبة البحث في هذا المجال ودقته، كما أدركوا أن التقدم فيه يسير ببطء شديد.

إنَّ فهم النصوص اللغوية لا يقتصر على المعنى الدلالي؛ فالمترجم يعتمد على فهمه للحياة ومعلوماته عن العالم، ويستخدم قدرته كذلك في فهم المحاجاة وتتبع المناقشات والوصول إلى الاستنتاجات السليمة؛ ولهذا فإن الذكاء الاصطناعي يقدم آليات متطورة في مجال تمثيل المعرفة Knowledge Representation وبرامج الاستنباط Inference Engines وهما مجالان مهمان في برمجيات الترجمة الآلية.

مشكلات تثيرها الترجمة الآلية :

وعطفاً على ما تقدم فإنّ كل لغة تمتاز عن اللغة الأخرى بطريقة بناء قواعدها وصرفها، ولا يمكن بأي حال من الأحوال القيام بالترجمة من اللغة الأصل إلى اللغة الهدف إلا بعد إيجاد الحلول للمشكلة المعقدة الخاصة بالانتقال من نحو اللغة المصدر إلى نحو اللغة الهدف، ولعل من الأمور التي تسهل عملية الانتقال هذه انتماء بعض اللغات البشرية إلى عوائل لغوية معينة، تعتمد الصيغ النحوية ذاتها؛ لأنه. وهذه حقيقة علمية ولغوية. يمكننا الجزم بأنه كلما زاد البعد النحوي بين اللغتين زادت صعوبة تطبيق نظرية الترجمة الآلية، وهذه النظرية التي تواجه في الواقع سلسلة من العقبات نحسب أنّ الباحث حسيب إلياس حديد كان محقاً عندما صنّفها في مجموعتين رئيسيتين تتمثل الأولى: في صعوبة وضع صيغة معينة ومحددة للمعرفة الشكلية والأكاديمية حول اللغات المختلفة، وأما الثانية فهي: العلاقة التي ينبغي إقامتها بين اللغات من أجل تحقيق الترجمة الآلية. ثمّ راح يؤكّد بما لا يدع مجالاً للشك أنّ المعرفة الشكلية والأكاديمية للغة لا تعد أمراً هيناً؛ وذلك لأن اللغة يمكن اعتبارها علاقة مهمة جداً بين مجموعة صيغ نحوية ومجموعة من المفاهيم الدلالية. وعلى سبيل المثال نذكر كلمة (pomme) باللغة الفرنسية، إذ لها معانٍ متعددة حسب السياق (فاكهة أو خضراوات أو إشارة علمية أو إشارة تاريخية أو دينية وغيرها) والأكثر من ذلك، يمكن أن لا تكون الصيغة النحوية صريحة ضمن النص المراد ترجمته، وإنما تعود إلى معرفة أساسية لمتكلمي اللغة، فالإشارات الدلالية لشعب من الشعوب مهتم بالبحرية. على سبيل المثال. تختلف تماماً عن الإشارات الدلالية لشعب أخر مهتم بالزراعة. ومن هذا المنطق يمكننا القول: إن معرفة لغة ما هي في الحقيقة عرض مجرد للنحو (المعاجم والقواعد)، علماً أن الميادين الدلالية ذات العلاقة معروفة لدى متكلمي اللغة.

ومن الضرورة بمكان أن نشير إلى أن المعرفة الدقيقة والفاعلة لعلم النحو لأية لغة أمر إشكالي، إذ واجه المحللون عقبات كثيرة في المجالين البنيوي والتركيبي للجملة؛ لأن جملاً كثيرة جداً تتكون من أكثر من عشر كلمات، ففي مثل هذه الحالة نجد أن الجمل تثير عشرات التأويلات النحوية المختلفة، كما أن مسألة التأويل الدلالي للصيغ التي تم تحليلها نحوياً دقيقة هي الأخرى ومعقدة، ففي الغالب يتم التعبير عن الدلالة بطريقة ضمنية أو صريحة، ولكن بصيغة داخلية بالنسبة للشكل المدروس، والمثال التالي يوضح ذلك: نجد الطريقة الصريحة والصيغة الداخلية للشكل المدروس في (يتنزه جان، ينظر إلى البقرة التي ترعى في العشب الطازج)، أو بصورة صريحة ولكن بصيغة خارجية مثل: (أذهب، وأحضر لك بيضة). يبدو التحليل الدلالي بسيطاً ولكن من الممكن أن يكون له معنى دلالي آخر حسب السياق الخارجي للحدث، مثال: (اذهب، وحضّر لنفسك بيضة va te faire cuire un œuf)، هنا يقع الأثر على البيضة الآن. هناك تعبير شعبي معروف يعني أنك تطلب من المخاطب (أن يتركك وشأنك، أو أن لا يسبب لك الإزعاج) وذلك حسب السياق: (aller faire cuire).

فالعلاقة النحوية التي يقيمها المترجم بين لغتين يجب أن تنقل الدلالة التي تم التعبير عنها في نحو النص الأصلي إلى نحو اللغة الهدف بالطريقة ذاتها التي ينقلها علم الدلالة. وتثير هذه العلاقة (النحوية) مسائل عدة، لخصها إلياس حديد فيما يأتي:

المسألة الأولى: تتمثل في الوجود المحتمل لدلالة عالمية ومشتركة بين جميع اللغات البشرية (وهي فرضية للغة مجردة تمثل جميع اللغات) والتي يبدو أنها بإمكانها تسهيل عملية الترجمة الآلية.

المسألة الثانية: تتمثل في الخصوصيات الدلالية لجميع اللغات، وهي مسألة يصعب معالجتها والسؤال الذي يطرح نفسه هو: كيف يمكن ترجمة ما هو خاص إلى فضاء دلالي بلغة أخرى؟ وهل يعد ذلك أمراً ممكناً؟.

أما المسألة الأخيرة فإنها تتمثل في التناسب والملائمة بين السمات الدلالية العالمية والخصوصيات الدلالية في اللغات البشرية التي تسمح بتقرير احتمالية الترجمة بصورة صحيحة من لغة إلى أخرى [٢٣].

أما عن الشروط الواجب توفرها لضمان ترجمة آلية ناجحة ورصينة فيمكن رصدها في النقاط التالية [٢٤]:

١. الشرط الأول: يتطلب هذا الشرط وضع أنموذج نحوي، يمثل النحو المشترك لجميع اللغات البشرية، علماً أنه من الممكن تمييز المعاجم عن القواعد أو أن يتم دمج القواعد مع المعاجم، ومن ثم القيام بعملية من شأنها أن تُوجِد تجانس الأنموذج النحوي مع التنفيذ الأمثل لمعلوماتية فاعلة، مع الأخذ بعين الاعتبار وقت التنفيذ ومعرفة الغموض وأخيراً المعالجة اللغوية الشاملة.

٢. الشرط الثاني: يتطلب الشرط الثاني وضع أنموذج دلالي يميل إلى المرونة يسمح بعرض دقيق لعلم المعاني للغة (التركيب اللغوي الصحيح) ويسمح هذا الأنموذج بوضع المعلوماتية الفاعلة موضع التنفيذ.

٣. أما الشرط الثالث: فيعمد إلى تعريف نظرية تسمح بإقامة علاقة بين الأنموذجين النحوي والدلالي، على أن يكون كل أنموذج له استقلالية تامة عن الآخر. ويعد هذا الجزء الأكثر دقة من بين الأجزاء الأخرى للأنموذج العام. وفي الحقيقة تستند دقة الجهاز الآلي وحدود إمكانياته العملية إلى جودة أنموذج الربط بين النحو والدلالة. ثم توضيح نظرية الربط بين الأنموذجين النحوي والدلالي بتعريف نماذج عرض اللغة عندما يتم دمج النحو مع الدلالة.

٤. ويتطلب الشرط الرابع أنموذجاً قابلاً لربط أنموذجين دلاليَّيْن مُجرّدين ومُعَرَّفَيْن يأخذ بالحسبان خصوصيات كل لغة. وعلى سبيل المثال لا يمكن ترجمة الاستعارة الآتية من الإنكليزية إلى الفرنسية بالشكل التالي:

يشق القارب الأمواج: The boat plough the waves.

يحرث القارب الأمواج: Le bateau laboure les vagues.

٥. أما الشرط الخامس فيحدد المجالات النحوية والدلالية بطريقة تضمن -إلى حد ما- تجنب الترجمات الخاطئة (وفي هذا الخصوص يمثل القاموس الإلكتروني الحر في أعلى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نقطة لهذا التحديد، كما تقدم المعاجم الصغيرة التي يستعملها المسافر صورة مصغرة لهذه الحدود، وتحاول أنظمة الترجمة الإلكترونية دفع تلك الحدود إلى مدى أوسع) هذا من ناحية ومن ناحية أخرى يوجد نظام تقييم عملي للترجمة يستند بالدرجة الأولى إلى نظرية من شأنها قياس المجال النحوي (بملاحظة التعقيد النحوي للصيغ التي تمت معالجتها) وقياس المجال الدلالي (وذلك بملاحظة التعقيد الخاص بالمفاهيم الدلالية التي تمت معالجتها).

وصفوة القول: إن الترجمة الآلية الصرفة للنصوص ليست مقنعة ولا متقنة رغم الاتجاه إلى ما يسمى بالترجمة الآلية المعتمدة على البرمجة المنطقية. وإن كنا نتوقع أن يكون المستقبل للترجمة المحوسبة على حساب الحاسوبية.

الحواشي:

(١) كحيل، سعيدة: تعليمية الترجمة (دراسة تحليلية تطبيقية)، ط١ (الأردن: عالم الكتب الحديث، ٢٠٠٩م) ص٣.

(٢) نفسه، نفسها.

(٣) نفسه، ص٤.

(٤) نفسه، ص ص٣-٤.

(٥) نفسه، ص٢١.

(٦) نفسه، ص٢٥.

(٧) نفسه، ص٢٦.

(٨) عناني، محمد: فن الترجمة، ط٧ (بيروت، القاهرة: مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر. لونجمان، ٢٠٠٤م) ص٧.

(٩) الشرقاوي، عبد الكبير: الترجمة والنسق الأدبي، ط١ (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ٢٠٠٩م) ص٩٠.

(١٠) المهيوبي، عبد العزيز: صناعة المعجم والترجمة الآلية، متاح على الشبكة ،com.www.linsan.

(١١) الديداوي، محمد: الترجمة والتواصل، ط٢ (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٩م) ص١١٩.

(١٢) نفسه، نفسها.

(١٣) نفسه، ص١٣٣.

(١٤) ينظر: نفسه، نفسها.

(١٥) الواسطي، سلمان داود: التفاعل بين الإنسان والآلة في الترجمة الحاسوبية، متاح على الشبكة www. acatap.htmplanet.com

(١٦) المهيوبي، عبد العزيز: صناعة المعجم والترجمة الآلية، مرجع سابق.

(١٧) غازي، عز الدين: قراءات في عالم الكتب والمطبوعات، الحوار المتمدن - العدد ١٥١٦ ، بتاريخ (١٠-٠٤-٢٠٠٦م).

(١٨) جريدة الرياض، الخميس ٢٤ربيع الآخر ١٤١٥- ٢٩سبتمبر ١٩٩٤ ، العدد ٩٥٩٣ السنة الحادية والثلاثون، ص٢٤.

(١٩) نفسه، نفسها.

(٢٠) نفسه، نفسها.

(٢١) المهيوبي، عبد العزيز: صناعة المعجم والترجمة الآلية، مرجع سابق.

(٢٢) البلاسي، محمد : الترجمة ومشكلاتها، مرجع سابق.

(٢٣) حسيب، إلياس حديد: المشكلات التي تثيرها الترجمة الآلية، متاح على الشبكة /www.alnoor.se author.arasp?id=١٠٤٣

(٢٤) نفسه.